# حديث الشهر

## إنشاءات جديدة

كان الشهر الماضى حافلا بالأنباء الثقافية الهامة . ففى حقل الإنشاءات الجديدة اتخذت الإجراءات لافتتاح معاهد : السينما ، وفنون المسرح ، والمعهد القومى العالى للموسيقى . وهى كلها منشآت هامة ، تهدف إلى وضع نهضتنا الفنية على أسس علمية متينة ، وترمى إلى أن تسلح طاقات الإبداع عندنا بما ظل ينقصها حتى الآن ، ألا وهو الأنماط العالمية التى تكفل لهذه الطاقات أن تتخطى نطاق المحلية والخصوصية إلى النطاق العالمى الرحب .

كذلك أصدر وزير الثقافة أمراً بالاستيلاء على دار سينما رويال ، وتحويلها إلى مسرح ، سيطلق عليه اسم : مسرح الجمهورية . والجدير بالتأكيد فى هذا النبأ ، أن الدولة أصبحت الآن تساوى فى الأهمية بين المبانى والمرافق ذات النفع العام مثل : المدرسة والمستشفى والمصرف ، وبين المسرح . فكأن دار العرض المسرحى قد أصبحت لديها مرفقاً عامًّا ، يستأهل أن تصدر فى سبيل الانتفاع به أوامر الاستيلاء ، وهى أوامر لا تصدرها الدولة إلا للضرورة القصوى ، وهكذا ارتفع مقام المسرح فى نظر جمهوريتنا درجات كثيرة ، وتقدمت أزمة دور العرض المسرحى خطوات فى طريق الانفراج .

وأعلنت فى الشهر الماضى أيضاً تفاصيل مشروع مؤسسة دعم المسرح والموسيقى . وهى مؤسسة جديدة ترمى وزارة الثقافة من ورائها إلى شيئين : أولها تجميع إيرادات متزايدة تنفق منها المؤسسة المقترحة على الإنشاءات المسرحية المتعددة ، من فرق ، وبعثات ، ودور عرض ومشاريع أخرى كثيرة . والأمر الثانى ، هو الخروج بالشئون المسرحية والموسيقى — شيئاً ما — من قبضة الروتين الخانقة .

إن المؤسسة تطمع ، إلى جوار معونة الدولة، فى أن تكوّن لنفسها ميزانية كافية من الضرائب على الملاهى المختلفة ، والرسوم على بعض السلع الثقافية التى تدخل فى نطاق نشاطها ، ومن إيرادات الفرق الفنية التى يخوِّل لها قانونها حق إنشائها .

على أن أهم ما يمكن أن تحققه هذه المؤسسة فى نظرى ، هو وضع نشاطنا المسرحى والموسيقى كله تحت عين متدبرة ، متفكرة ، تستطيع أن ترصد خطواته ، وتسددها ، وتخطط لها ، بما يضمن لهذا النشاط التقدم المتواصل ، ويخلصه من تحكم المصالح التجارية . هذه العين المبصرة يمكن أن يوفرها للمؤسسة المقترحة ، مجلس الإدارة الذى ينص عليه قانونها ، والذى سوف يضم نفراً من كبار المشتغلين بالثقافة والمسائل العامة ، فى القطاعين الحكومى والأهلى .

وعلى ذكر قرب قيام المؤسسة الجديدة فى بلادنا ، زارنى فى الشهر الماضى أيضاً مدير مؤسسة فنية مشابهة فى يوجوسلافيا ، تسمى : « يوجو إيجنسى » ، وتتولى الإشراف التام على شئون الفنون المسرحية والموسيقى فى تلك البلاد الصديقة . كان المدير قادماً لتوِّه من اليابان ، حيث كانت إحدى فرق الرقص الشعبى قد قامت بزيارة ناجحة ، عاد بعدها المدير إلى بلاده ، ثم بدا له أن

ينتهز فرصة زيارته للقاهرة ، فاتصل بالمسئولين فى وزارة الثقافة ، عارضاً عليهم أن تزور الفرقة الشعبية اليوجوسلافية بلادنا زيارة قصيرة تعرض فيها علينا فنونها .

وقد وافقت وزارة الثقافة على اقتراحه بكل ترحيب . ولما جاء المدير يزورنى لنناقش تفاصيل الاتفاق ، أدركت من حديثه مبلغ الحرية ، والقدرة على التنفيذ، التى يتمتع بها بوصفه مديراً . كان يحدثنى ببساطة عن ألوف الجنيهات التى أنفقها على رحلة فرقته إلى اليابان وهى رحلة نقل فيها عشرات الفنانين والفنانات ، بما يلزمهم من ملابس ومناظر وآلات موسيقية ، كل هذه المسافة البعيدة ، عن طريق الجو . ومع ذلك ، فما زال الرجل يجد من أمواله ، ومن قدرته على عقد الاتفاقات ، ومن جهد فنانيه وفناناته ، ما يسمح له بالدخول فى صفقات فنية جديدة !

كم أود أن يكون من نصيب مؤسسة دعم المسرح والموسيقى ، بعض هذه الحرية فى التصرف ، وبعض هذه الإيرادات . إذن لاستطاعت أن تدفع نهضتنا المسرحية والموسيقية قدماً فى طريق الازدهار .

## اتحاد عام للأدباء

وفى شهر اكتوبر أيضاً ، عاد الحديث يتجدد عن اتحاد عام للأدباء فى إقليمى الجمهورية ، يعمل على رعاية مصالحهم من كل سبيل . فقد نشرت صحيفة المساء أن الرأى استقر لدى المسئولين على إنشاء هذا الاتحاد ، وأن نشاطه المقبل سيرمى إلى تحقيق أهداف هامة هى : رفع مستوى الأدب العربى ، وحماية حقوق المؤلفين العرب من كل افتئات ، ومساعدة الأدباء على إظهار مواهبهم ، والعمل على نشر مؤلفاتهم ، وتبادلها مع مؤلفات أدباء العالم . ثم إنشاء صندوق للإعانات يتبع الاتحاد ، يمنح الأدباء قروضاً تمكنهم من نشر مؤلفاتهم .

ولعل أهم ما ينبغى على الاتحاد المقبل أن يوجه إليه همه هو رعاية حقوق المؤلفين العرب ، وحمايتها من كل انتقاص . فقد طالما أهملت هذه الحقوق ، بل أنكرت أصلاً ، ليس فقط من الناشرين التجاريين ، بل من الهيئات الحكومية التى يتعامل معها الأدباء والفنانون عامة . إن هيئة الإذاعة ، مثلا ، تكره المؤلفين على توقيع عقود إذعان ، تدعى فيها لنفسها ملكية العمل الأدبى داخل الإذاعة وخارجها . فإذا ألف الكاتب تمثيلية إذاعية مثلا ، فلا يجوز له أن يبيعها للسينما ، أو أن يطبعها فى كتاب ، دون أن تتقاضاه الإذاعة جزية كبيرة ، وصلت فى بعض الأحيان رقماً أكبر مما دفعته الإذاعة للمؤلف نظير تمثيليته .

كذلك لا يزال يطلب من المؤلفين المتعاملين مع وزارة التربية أن يوقعوا عقوداً تجعل للوزارة الحق فى ملكية العمل الأدبى أو الثقافى فى كل طبعة له مقبلة ، وليس فى الطبعة المتعاقد عليها فقط . ومن شأن هذا كله أن يجعل الاشتغال بالأدب صناعة قلقة ، بل خطرة ، ويباعد بيننا وبين اليوم السعيد الذى يستطيع الأديب فيه أن يعيش من أدبه ، فلا يزاوله وهو موزع القلب ، مشتت الفكر ، بين كسب العيش ، وبين حمل القلم .

لهذا أرى أن يعمل اتحاد الأدباء على التعجيل بتنفيذ مشروع حماية حقوق المؤلف ، الذى بحثه المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب فى العام الماضى ، وانتهى منه إلى مشروع قانون لايزال حتى الآن معروضاً أمام مجلس الدولة . إن تنفيذ هذا المشروع سيكون دفعة قوية إلى الأمام ، يفيد منها الأدب والأدباء جميعاً ، كما يفيد منها اتحاد الأدباء نفسه ، إذ سيجد الأدباء فى جيوبهم ما يدفعونه لصندوق الاتحاد !

وينبغى على اتحاد الأدباء أيضاً أن يصنع الكثير من أجل الأدباء الناشئين . وليست قضية هؤلاء

الأدباء مجرد فرصة متجددة نظهر فيها جميعاً كرم أخلاقنا ، وحبنا للغير ، بل هى قضية حيوية ، ينبغى أن نعالجها بكل ما تستحقه بعناية ، لا سيما أن بالحقل الأدبى من سنوات ظاهرة خطيرة لا يجمل بنا السكوت عليها : ظاهرة خلو الميدان من صفوف متراصة من الأدباء ، يلى الصف منها الصف ، وتعمل جميعاً على حمل راية الأدب ، فلا تسقط هذه الراية أبداً ، ولا يعترى حاملها الضعف .

ومن الواضح أن توفر أجيال متعاقبة من الأدباء لا يمكن أن يتم إلا إذا أتحنا للمواهب الجديدة فرصة الظهور ، وذلك بالمساعدات المادية والعينية ، وبإتاحة الفرص أمام الأدباء الجدد لتثقيف أنفسهم ، وتوسيع آفاق تجاربهم . وقد ظهرت بيننا مؤخراً مشروعات ترمى إلى تحقيق هذه الأهداف، فتقدمت وزارة الثقافة بمشروع التفرغ للأدباء والفنانين ، وأنشأت لجنة خاصة من لجانها لبحث قضية الناشئين بحثاً مستفيضاً . كذلك تقـدم المجلس الأعلى للفنون والآداب بمشروع يرمى إلى مساعدة الناشئين ، ويقضى بإنشاء دار للأدباء الشبان ، يختلفون إليها ، وتتاح لهم فيها فرصة اللقاء الأسبوعى لكبار الأدباء أو الزوار الثقافيين الممتازين .

ويعوّل واضعو المشروع على القيمة المـادية والمعنوية التى سوف يوفرها للناشئين قيام دار خاصة بهم . فهذه الدار سوف تجمع الأدباء الجدد حول راية واحدة ، وسوف تلقى فى أنفسهم الثقة ، وتجعلهم أكثر وعياً بأنفسهم وبالناس ، كما سوف تكون منبتاً للمواهب الجديدة ، إلى جوار كونها بوتقة تنصهر فيها تجارب الأجيال جميعاً ، القادم منها والباقى والمولّى .

وواضح أن من واجب اتحاد الأدباء أن ينظر على وجه السرعة فى هذه المشروعات المفيدة ، وينسق بينها ، ويعمل على مراقبة تنفيذها ، بحيث تؤتى جميعاً أوفر الثمار فى أقرب وقت ممكن .

## قبل أن نفوز بجوائز عالمية

يثير فوز الشاعر الإيطالى سلڤاتور كوسيمودو بجائزة نوبل للأدب لهذا العام أكثر من فكرة وتعليق فى نفس المتأمل . إن أحداً لم يكن يعرف هذا الشاعر المرموق خارج بلاده منذ أيام ، ولكنه الآن حديث المحافل الأدبية فى العالم أجمع . فإلامَ يرجع الفضل فى هذا ؟ سيقول المتعجلون بيننا : إلى جائزة نوبل نفسها، فلولاها ما عرفه العالم على هذا النطاق الواسع . ولكن هذا التعليل لا ينطوى على الحقيقة كلها . لقد أنتج كوسيمودو فى حقل الأدب ما جعله يستلفت أنظار الهيئات الأدبيـة والثقافية فى العالم ، فقدرت هذه الهيئات عمله ، وقررت مكافأته . هذا هو السبب الأول ، والجوهرى ، فى حصول الشاعر الإيطالى على الجائزة . ولم يحلْ دون تقدير العالم لأدب كوسيمودو أنه يكتب فى لغة تعتبر محدودة الانتشار ، لو قيست بالإنجليزية والفرنسية . إنما المعوّل فى منحه الجائزة كان على جودة الإنتاج ورفعته ، وهذا الإنتاج هو وحده الذى حطّم حاجز اللغة أمام الشاعر ، كما سبق أن حطمه ، وبصورة أوضح ، فى حالة الأديب اليونانى المعاصر نيكوس كازانتزاكيس الذى فاز بجائزة دولية للأدب فى العام الماضى .

هذه حقيقة هامة ينبغى أن نتدبرها ، ونحن نتساءل عن السبب الذى من أجله لم تفز أعمالنا الأدبية بعد بجوائز عالمية . إن علينا أن نرفع من قدر إنتاجنا ، بالتجديد ، وبالدراسة المتصلة لفنية الألوان الأدبية المختلفة التى نكتب فيها ، وبالقراءة المستمرة فى آداب الأعلام ، وفى التراث البشرى فى المعارف والخبرات كافة ، قبل أن نطمع فى الحصول على جائزة دولية . أما القول بأن لغتنا المحدودة الانتشار ، والمؤامرات السياسية المختلفة على بلادنا هى التى تحول بين أدبنا وبين الخروج إلى رحابة المضمار العالمى ، فأمر ينبغى أن لا ندعه يخدعنا طويلا .

إننا فى حقل الأدب مطالبون بأن نبذل نفس الجهد الكبير الذى ينبغى لنا أن نبذله فى الصناعة والتعليم والبحوث العلمية . ودون هذا الجهد المتصل ، لن يتاح لنا أن نحقق شيئاً يستولى على انتباه العالم . بل إن من الإنصاف أن نضيف أيضاً : أنه دون هذا الجهد ، لا يحق لنا أن نستولى على انتباه العالم .

إن الإبداع الأدبى الكبير لا يأتى وليد الصدفة ، بل إنه ليس وليد الموهبة وحدها ، إنما الدرس الطويل، الشاق ، هو السبيل الذى يتعين على ذوى المواهب أن يقطعوه قبل أن يبلغوا الغاية . فإن شئنا الدليل على هذا وجدناه فيما فعله اثنان ممن فازا بجائزة نوبل على التوالى، هما : الكاتب الروسى باسترناك ، والفائز الحالى : كوسيمودو . الأول اشتهر بدراسته المتعمقة لأعمال شكسبير ، وترجمته البديعة لبعض هذه الأعمال ، والثانى ترجم لشكسبير أيضاً ، ونقل إلى الإيطالية روائع اليونان والرومان ، ثم لم يكتف بدراسة الأدب وحسب ، بل مارس تدريسه أيضاً فى كونسرفاتوار ڤيردى .

علينا أن نعمل ، ونعمل طويلا ، قبل أن نتطلع إلى الثمار .

علي الراعى





# المسرح فى أدب خليل مطران

بقلم الاستاذ عبد الرحمن صدقى

من الآيات البيّنات على ما انطبع عليه شاعرنا خليل مطران من روح التجديد اهتمامه الإيجابى بالمسرح والأدب المسرحى .

وليس عجيباً أن يميل مطران إلى المسرح والأدب المسرحى ، فقد ساعدت على ذلك عوامل عدة منذ نشأته الأولى .

المقـــدمة

لم يلبث الغلام البعلبكى خليل بن عبده مطران ، بعد تلقينه المعارف الابتدائية فى الكلية الشرقية بزحْلة ، أن أرسله أبوه إلى بيروت حيث انتظم فى عداد الطلبة الداخليين فى الكلية البطريركية للروم الكاثوليك . وكانت الكلية ، إلى جانب عنايتها بالثقافة العربية وتوفير حظ التلاميذ منها وحسن تخريجهم فيها ، حريصة فى الوقت نفسه على نشر الثقافة الفرنسية وتمكين التلاميذ من تحصيلها لغة وأدباً ، وهى — كما لا يخفى — ثقافة وثيقة الاتصال بالمسرح ، على خلاف الثقافة العربية التى لم تعرف المسرح إلا فى السنوات الأخيرة .

وإنى لأتمثّل الفتى خليل مطران وهو فى مقاعد الدرس بالكلية يستمع إلى دروس النحو من الشيخ خليل اليازجى ، ويقرأ البيان والأدب على الشيخ إبراهيم اليازجى فترتسم فى لوحة قلبه تلك الشواهد البليغة التى ترد عليه فى معرض التمثيل والاحتجاج والتعليم ، من آى القرآن الكريم ومن جوامع الكلم المأثورة ومن فرائد الشعر العربى القديم . فإذا انتقل الفتى إلى درس اللغة



خليل مطران

الفرنسية والأدب الفرنسى ، استمع فى معرض التمثيل والاحتجاج والتعليم سواء فى النحو أو فى البيان أو فى الأدب إلى شواهد من الشعر الكلاسيكى وبخاصة من شعر كورنى وراسين وغيرهما من كتّاب المسرح الفرنسى فى عصره الذهبى فى القرن السابع عشر . يضاف إلى ذلك أن آل اليازجى أساتذته فى العربية كانوا فى طليعة الأدباء والشعراء ، وكانت لهم مشاركة فى الثقافة الأوروبية وكان همهم النهوض بلغة العرب حتى تلحق باللغـــات

الأوروبية فى الوفاء بسائر الأغراض العصرية فى العلوم والفنون . ولقد وضع الشيخ خليل اليازجى نفسه رواية شعرية تمثيلية سماها « المروءة والوفاء » أدارها على ما أظهره حنظلة الطائى من مكارم الخلق فى عهد الجاهلية مما كان له أثره فى تحويل النعمان بن المنذر عن الوثنية . فلا غرابة بعد ذلك كله أن يلتفت الفتى منذ صباه إلى ما ينقص أدب العرب من الفنون الأدبية ، حتى إذا شبَّ عن طوقه ، وبلغ أشدَّه ، وندب نفسه للتجديد فى الحياة الأدبية العربية ، توخى استكمال النقص ، فكان من ذلك ما تحراه فى سبيل التجديد من العناية بالقصص الشعرى والأدب المسرحى .

مطران والتجديد

والذين عرفوا مطران واتصلوا به يذكرون من صفاته التواضع الجم ، مع الأناة والحصافة والأخذ بالروية والحياطة . وقد كانت هذه الصفات رائده حتى فى حياته الأدبية ومنذ مبتداها . وهو نفسه يغنينا عن الإفاضة والتطويل فى تعقب القرائن والتماس الدليل إذ يقول حيث سئل عن التجديد : « إنى أردت التجديد فى الشعر منذ نعومة أظفارى ، وبذلت فيه ما بذلت من جهد عن عقيدة راسخة فى نفسى ، وهى أن التجديد فى الشعر ، كما فى النثر ، شرط لبقاء اللغة حية نامية . على أنى اضطررت — مراعاة للأحوال التى حفت بها نشأتى — ألا أفاجىء الناس بكل ما كان يجيش بخاطرى ، وخصوصاً ألا أفاجئهم بالصورة التى كنت أوثرها للتعبير لو كنت طليقاً . فجاريت الضيق فى الصورة بقدر ما وسعه جهدى وتضلعى فى الأصول واطلاعى على مخلفات الفصحاء ، ثم تحررت من الضيق وأنا فى الظاهر أتابعه بنوع خاص من الوصف والتصوير ومتابعة الفرص . وبهذه الطريقة مهدت للتجديد قبولا فى دوائر كانت ضيقة ، ثم أخذت تتسع إلى ما وراء ظنى وتستمر فى الاتساع بحكم العصر وحاجاته ، والعلم ومقتضياته ، والفن ومستحدثاته » .

فالرجل كما رأينا يؤثر حتى فى العمل الأدبى اصطناع الأناة ويتحرز من الإقدام قبل أن يتبين لنفسه مواقع الأقدام . وهذا فى رأينا يفسر ما كان من ذوده لنفسه — وهو مَنْ عرفنا الأديب المطلع المبتدع الألمعى — عن معالجة التأليف المسرحى ، ولم يكن ذلك عن جهل منه بالقواعد والأصول ، بل لعلمه أن الفن المستحدث الدخيل لا يتأصل فى التربة الجديدة إلا بعد طول المعاناة والتمرس والمران المتصل جيلا بعد جيل . ولما كان شاعرنا يأبى أن ينحط عن مرتبة الفحول ويقصر عن شأوهم وبلوغ مبالغهم ، فقد آثر أن يدعم الوعى المسرحى فى الشرق العربى بنقل النماذج العليا من أدب المسرح العالمى ، وهو على يقين جازم واقتناع حاسم بأن الترجمة لهذه الروائع مرحلة لا بد منها ولا غنى عنها لمن ينشد بناء المسرح على أساس قويم مكين ، وأنها من أجل ذلك أجدى على النهضة المسرحية وأهدى لها فى كثير من الأحيان وبخاصة فى ذلك الحين .

القصة قبل المسرحية

ولقد عالج مطران ترجمة القصة قبل المسرحية . ولعل أقدم مترجماته القصصية رواية « الانتقام »[1] وكان ذلك عام ١٨٩٤ وهو المراسل القاهرى لجريدة الأهرام التى كانت تصدر بالإسكندرية وقتئذ ، وفى مطبعتها كان طبع الرواية ، وهى من القصص الفرنسى ، ولم يرد للأسف ما يدل على اسم مؤلفها حتى يتسنى مقابلة النقل على الأصل ، ولكن القارئ للترجمة يشعر من مقتضى أسلوبها التعبيرى أنها ترجمة أمينة صادقة مع متانة الأسلوب وإشراق ديباجته وبلاغة عبارته ، مما يدل على تمكن المترجم فى اللغتين يتنقل بينهما فى غير جهد ولا تكلف . وإذا كان هناك ما نأخذه على أديبنا الكبير فهو إقحامه الشعر العربى القديم وغير القديم من وافر محفوظه فى سياق القصة ، للمناسبة البعيدة والقريبة ، مقدِّماً لذلك بقوله : « وكان لسان حاله ينشد فى ذلك قول الشاعر رحمه الله :

« لا أوحش الله ممن لا أرى أحــداً
من الأنام إذا ما غاب يخلفه » الخ

(١) من القصص التى ترجمها مطران كذلك رواية « الغريب L'Etranger لبول بورجيه Paul Bourget

ومثله : « ولكن ريموند كان له عذر فيما أعماه من الحب حتى صدق فيه قول الملوح :

وإني لمجنون بليـــلى ، موكل ولست عزوفاً عن هواها ولا جلدا
إذا ذكرت ليلى بكيت صبابة لتذكارها حتى يبل البكا الخدا

ولكن هذه السمة المستغربة اليوم كانت هى العادة المتبعة فى مترجمات ذلك العصر . فهى من العتيق الذى أخذ شاعرنا نفسه بمجاراته كما ورد فى حديثه الذى أسلفناه عن منهجه الجديد .

## حركة الترجمة المسرحية

وكانت الحركة المسرحية قد نشطت فى مصر منذ الربع الأخير من القرن التاسع عشر . فانفسح المجال لكتاب المسرح وبخاصة للنقلة المترجمين . وكان من الطبيعى أن ينجذب خليل مطران بحكم ثقافته الفرنسية إلى ترجمة روائع المسرح الفرنسى ليوفى لكل من الثقافتين بدَينه ويقضى ما عليه . ولكننا نعود إلى ثبت المترجمات للمسرح العربى حتى أوائل القرن العشرين . فلا نجد لمطران ما لغيره من وافر المحصول فى ذلك الحين . ويزيد دهشتنا أن نعلم أن مسارحنا عرفت وقتها الكثير من روائع الأدب العالمى ، وإن خفى عن أكثرنا ذلك لاختلاف أسمائها فى العربية عما هى معروفة به فى لغاتها الأصلية . ومن هذه المترجمات الكثير من أدب المسرح الفرنسى الكلاسيكى مثل : مسرحيات كورنى « غرام وانتقام أو السيد » و «حلم الملوك أوسنّا أو عدل قيصر» و « مى أو هوراس » — ومسرحيات راسين : « الأخوان المتحابان أو اتبابيد » و « لباب الغرام أو متريدات » و « نكث العهود أو فيدر » و « اندروماك » — ومسرحيات موليير : « المريض الوهمى » و « الطبيب المغصوب » ومسرحيات فولتير : « على الباغى تدور الدوائر أو ميروب أو تسلية القلوب» . كما أن من هذه المترجمات كثيراً أيضاً من أدب المسرح الرومانتيكى الفرنسى وغير الفرنسى ، مثل مسرحيات شكسبير : « شقاء المحبين أو شهداء الغرام أو روميو وجوليت » و « أوتللو أو حيل الرجال » و « هملت » و « الصراف المنتقم » وهى تاجر البندقية — ومسرحيات فكتور هيجو : « حمدان وهى هرنانى » و « ثارات العرب وهى پرجراف» وغير ذلك مما لايعنينا هنا استيفاؤه .

فما الذى جعل مطران يتخلف عن الركب المسرحى فى ذلك الحين ثم يعود فيطلق لنفسه العنان فى ملاحقة الركب وسبقه كما سنرى فى العقد الأول من القرن العشرين ؟

هذا سؤال يستحق من الباحثين كشف سره وتجلية أمره . ولعله مما يعين فى الجواب على هذا السؤال أن نعلم ما كانت عليه حقيقة الحال فيما يتصل بالمسرح من حيث قيمته الأدبية إذ ذاك . فالواقع أن الذى كان يستهوى الجمهور فى تلك الأيام من المسرح لم يكن الجوهر بقدر ما كان الفرجة والطرب والمنظر . فلا جرم يكون هذا هو المعيار لدى أصحاب الفرق التمثيلية لمن شاء دخول المضمار من المؤلفين والنقلة المترجمين . وحسبنا أن نرجع إلى ما كان يعرض من المسرحيات بالدراسة والتمحيص . وهى — كما رأينا — مترجمة عن الأدب الغربى فى جملتها ، ونصوصها الأصلية فى متناول الجميع .

إن الكتّاب المسرحيين عامة كانوا لا يحفلون كثيراً بأمانة النقل عن الأصل . وكان تصرفهم فى بعض الأحيان يتجاوز كل حد . فهم يتناولون النص الأدبى بما يتراءى لهم من الحذف والإضافة والتبديل ، وهم يقدمون ويؤخرون فى المشاهد والفصول ، وهم يستحدثون شخصيات لا وجود لها وينفون أخرى من الوجود ، وقد ينقلون المسرحية من بيئة إلى غيرها على بعد ما بين البيئتين . كما أنهم حريصون فى آخر الأمر على ألا يتركوا خاتمة فاجعة على حالها ، بل يقلبونها فى طرفة عين إلى خاتمة سعيدة مراضاة لعواطف الجمهور الرقيق الشعور ، وإلا كان على الفرقة أن تختم السهرة بتمثيلية أخرى قصيرة من نوع المهازل الفكاهية للتسرية عن المتفرجين قبل انصرافهم حتى يأووا إلى فراشهم هانئين .

وكان على الكاتبين فوق هذا جميعه واجب لا يدانيه غيره فى الوجوب والالتزام ، وهو إقحام المواقف الغنائية سواء أكانت فى المسرحية مناسبة أم غير مناسبة للمقام ، وليس فينا من لم يسمع الشيخ سلامه حجازى على المسرح أو فى الاسطوانات يغنى فى مفتتح شهداء الغرام مناجاة روميو للقمر :

عليك سلام الله يا شبه من أهوى
ويا حبذا لو كنت تسمع لى شكوى

وكذلك غناءه وداع روميو لجوليت فى الختام :

سلامٌ على حُسْنٍ يدُ الموت لم تكن
لتمحوه أو تمحو هــواه من القلب

فلا غرو إذا رأينا أديبنا الفحل خليل مطران يؤثر التنحى عن الميدان لغيره من الكاتبين فى ذلك الأوان وأكثرهم من إخوانه وعلى رأس جماعتهم مواطنه وصديقه نجيب الحدّاد الذى كان يكبره بخمس سنوات ، وكان ممن أتمُّوا الدراسة مثله بالمدرسة البطريركية للــروم الكاثوليك ببيروت ثم استوطنوا مصر . وقد كان الحداد ألصق الجميع بالمسرح المصرى وأكثرهم تزويداً له بالمسرحيات المنشودة ، ومنها المعرب والمقتبس والموضوع ، أمثال : « السيد » للشاعر الفرنسى كورنى ، ومسرحيتى «البخيل» و«الطبيب المغصوب» لموليير و «حمدان» عن مسرحية هرنانى ، و « ثارات العرب » عن پرجراف Purgrave وكلاهما لفيكتور هيجو . و « شهداء الغرام أو روميو وجوليت » لشكسبير ، و « صلاح الدين الأيوبى » التى اعتمد فيها على قصة « الطلسم » للروائى الإنجليزى«ولتر سكوت» فكان له فضل تحويلها إلى تمثيلية ، فضلا عن غير المعرب من مسرحياته . ومما هو جدير بالذكر أن نجيب الحداد الذى تخرج على خاليه الشيخين إبراهيم وخليل اليازجى بالمدرسة البطريركية ببيروت مثل خليل مطران ، كان مثله ممن زاولوا الكتابة فى الصحف والمجلات ونظموا الشعر ، وكان يرجى منه المزيد فى الإتقان والتجويد لولا أن أعجلته المنية عام ١٨٩٩ وهو فى الثانية والثلاثين فهصرت يدها العسراء ذلك الغصن الرطيب . وقد رثاه صديقه مطران بقصيدة جاء فيها :

ياناسجاً بُرْد الــروايات التى
ترمى بها الغرض الشريف مصيبا
يتفكه النفــر الأفاضل كلهم
بجَنَى حيــاتك شاعراً وأديبا
هلاّ قصصت لنا حياتك لم تُصِب
غير الشقاء من الــذكاء نصيبا
غصنٌ نما حتى زكت أثمــاره
فرماه كيــد زمانه مقضــوبا
قضيت مبكياً ، وما يغنيك لو
أنا ملأنا الخافقــين نحيبــا

مطران والشيخ سلامة حجازى

وهكذا كان خليل مطران — مع عدم إقباله وقتئذ على الكتابة للمسرح — متابعاً لحركته ، مهتماً لنهضته غير منقطع الصلة بأهله . وليس أدل على ذلك وأقطع شهادة به من قصيدته فى تحية الشيخ سلامة حجازى الذى كان مسرحه أكبر دار للتمثيل العربى ، وكانت أيامه فى تاريخ المسرح عصره الأول الذهبى . فلنسمع قول الخليل موجهاً خطابه « إلى أستاذ الصناعة ومنعشها من العثار : الشيخ سلامة حجازى .

يا مُرْجِع المــاضين من أرماسهم
فى العصــر ما يكفيه للإمتــــاع
أتعيــدهم ليفيدٍ أرباب الحجى
بطرائف من رؤيــة وسماع ؟
وإذا أجَــدت فهل مرامك فوق أن
يَصفوك بالإتقــان والإبداع ؟
لِمَ عَوْدُ « أوتللّو » وعقبى حاله
موت الغشوم وصرعة الخدّاع ؟

أو عَوْدُ « هَمْلت » والقضاء رمى به
فأصاب مهجـــة عمه الطاغ ؟

أو « روميو » وهو الدم المهدور فى
ثأر تخلف عن قـــديم نزاع ؟

أو « وليمُ » الـــوافى بنذر الله فى
متطاحن الأديان والأشيـــاع ؟

أو ذلك الفـــادى أباه بحبــه
« لذريق » خير ابن وخير شجاع ؟

أضحكُ جموعَك تارة أو أبكهم
أو أرضِهم بمحاســـن الإيقـــاع

وأعِد إليهم ما مضى برجـــاله
وأصوله وحـــلاه والأوضـــاع

واهْوَ الفضيلة عن هوى أو أغرِهم
بغـــرامها وتغالَ فى الإقنـــاع

إنى أرى التمثيـــل بعثاً واعظاً
فى فتنـــة الأبصار والأسماع

وكان الشيخ سلامة حجازى كما يعرف الذين عاصروا مسرحه يستغنى فى آخر السهرة أحياناً عن التمثيليات القصيرة الهزلية ويتولى إلقاء بعض الفرديات ( المنولوجات ) فى موضوع من الموضوعات العصرية . وقد سمعت منه فى شبابى فردية لنجيب الحداد عن فتى العصر المتفرنج المتأنق ومطلعها :

بالله قل لى يا فتى العصر　　ماذا تركت لربة الخدر

وكان الشيخ رحمه الله يقرن الإلقاء بأظرف المحاكاة وألطف الإيماء . وقد وقعت فى الجزء الثانى من ديوان خليل مطران على قصيدة مطولة بعنوان « الطفلان » نظمها على نسق قريب من الموشحة وقد جاء فى مقدمتها :

« منولوج تمثيلى نظم بطلب الشيخ سلامة حجازى يلقيه منفرداً » .

ويدور المنولوج على ما كان من صحبة بين طفلة صغيرة كانت وحيدة أهلها الأثرياء وطفل كانوا يؤجرونه من أهله لملاعبة الطفلة وشغلها عن الملل والبكاء . فلما تطاولت الأيام وتقدم بهما العمر لم يبق للفتى إلى جانب الفتاة مقام ، وهكذا قضى الأمر وحم الفراق . والشاعر يقص واقعة الحال هذه فى أدوار من الأشعار نورد القسم الأول منها مستغنين عن تطويل المقال بايراد المثال :

لعب الطفـــلان حتى تعبـــا　　فاستقـــرا بعد جهد مجهـــد
نامت الطفـــلة نوما طيبـــاً　　فى سرير ذهـــبى العمـــد
مكتس خـــزاً موشى عجبـــاً　　زينت أطـــرافه بالقـــدد
تنجلى من كسره ريا الصبا　　درة ناميـــة فى جســـد
ذات وجه كالصبـــاح المسفر　　نظمت منه الثنـــايا فى ابتسام
ثغـــرها مرتجـــف كالـــوتر　　هز إيقاعاً على شدو منـــام
وعلى مقربة طفـــل صغير　　عسجدى الشعر وضاح الجبين
مهده مضجع مسكين فقـــير　　خشب كدر تسوء الناظـــرين
لا عماد ، لا غطاء من حرير　　لا فـــراش فيه يعلى فيلـــين
ذاك طفـــل تخذوه كالأجير　　يشغل الطفلـــة عنهم آمنـــين
أمنوا لكن حـــكم القـــدر　　طالما جاء على غير المـــرام
ومن المستهـــزلات الصغـــر　　راع أقـــواماً بأحداث جسام

ويمضى الشاعر فى السرد على هذا النسق من النظم حتى ينتهى إلى موقف الوداع :

جاء يستأذنها فى السفـــر　　شاكياً بثا له لذع الغرام
جائداً بالمدمع المنهمـــر　　نائحاً من حزنه نوح الحمام

وهنا يفرغ الفتى وداعه فى قصيدة من القصيد التقليدى تجرى كلها على نفس الروى ومطلعها :

وداع على قلـــبى يعز قضـــاؤه　　وما أنا إلا للمـــنى بمـــودع
فراق ، وما فارقت إلا سعـــادتى　　ومرآى من طيب الحياة ومسمعى الخ

ونحن وإن لم يتفق لنا سماع هذا المونولوج من الشيخ سلامه حجازى فإننا نعتقد أنه كان يلقى السرد كلاماً ثم يغنى قصيدة الوداع ألحاناً وكذلك يفعل بالقسم الثانى الذى يبدأ بتزويج الفتاة من شيخ فان من أصحاب النشب والذهب ، وينتهى بموتها ، ويرجع الفتى العاشق ليصدمه خبر نعيها ، فيرسل أناته فى قصيدة ينشدنا فيها الوداع الأخير :

يا من نأت عنى وكانت منيتى　　دون الأنام جميعهم ومرادى
إنى لمتخـــذ ترابك إثمدى　　حتى اللقاء وذكر حبك زادى

وعندها يسترعى سمعه بعد أن أعياه النحيب صوتٌ خفيض من جانب القبر مجيب :

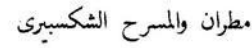
ملتقانا فى مسيل الكوثر فى جنان الخلد، فى دار السلام
ثم ننجو من شرور البشر وعلى الدنيا ومن فيها السلام

ولقد كنا نود أن نلم بهذا المنولوج إلمامة عابرة للدلالة على ما كان لخليل مطران مع عميد المسرح الغنائى فى آخر القرن الماضى وأوائل القرن الحاضر الشيخ سلامة حجازى من علاقة الود القلبى وصلة التعاون الفنى ، ولكن جمال شعر الخليل غلب علينا وملك علينا مشاعرنا حتى أذهلنا عن أنفسنا وأنسانا الوقوف حيث نريد وأغرانا بالاسترسال والمزيد . .

وقد ظلت هذه العلاقة أوثق ما تكون ، حتى توفى الشيخ فرثاه الشاعر بقصيدته التى مطلعها :

ما اختص فاجعُ خطبك التمثيلا
عمَّ البلادَ أسًى ونال النيلا

بيد أن تلك الصلة الوثيقة التى كانت تربط بين الممثل الغنائى الكبير وشاعرنا الخليل لم تظهر لها الآثار الكثيرة المرجوة على المسرح فى ذلك الحين ، بل كان الغالب عليه ما كان يترجمه نجيب الحداد ومدرسته ممن نعدهم اليوم فى الطبقة الثانية أو ما دونها من مترجمى المسرحيات .



مطران والمسرح الشكسبيرى

فلما شاءت المقادير فى تصاريفها السعيدة الموفقة أن يقوم فى بلادنا إلى جانب المسرح الغنائى مسرح لا يعتمد على الغناء ، بظهور الممثل النابغة جورج أبيض الذى كان أسبق الجميع إلى فهم روح التراجيديا وأقدر الجميع على إبرازها مشخصة فى جلال قوتها وكمال روعتها ، كان شاعرنا خليل مطران فى مقدمة من ركن إليهم عند عودته سنة ١٩١٠ من دراسته لفن التمثيل على أقطابه فى باريس ، للاضطلاع بنقل « عطيل » للغة العربية لتكون إحدى المآسى الثلاث « أوديب وعطيل ولويس الحادى عشر » الذى اعتزم أن يفتتح بها موسمه الأول فى الحادى والعشرين من مارس ١٩١٢ على مسرح دار الأوبرا .



خليل مطران – بريشة صاروخان

وفى هذا الدلالة القاطعة بأن إحجام خليل مطران حتى ذلك الأوان عن المساهمة الجدية فى الترجمة للمسرح إنما كان سببه حالة المسرح نفسه من حيث ضعف استناده على أصول الفن المسرحى وبعد الشقة بينه وبين المستوى الرفيع الأدبى . وقد أغنانا الخليل نفسه عن إطالة المقال وكثرة الجدال فى هذا المبحث . إذ قال فى مستهل الكلمة التى قدمها بين يدى ترجمته لعطيل :

«رغب إلى جورج افندى أبيض صاحب الفرقة المعروفة الآن باسمه ، فى ترجمة هذه القصة ، فترددت زمناً ، ثم أتيح لى أن رأيته يمثل تجربة من « أوديب » فأعجبنى إتقانه ، وإتقان بعض أعوانه ، فاستخرت الله فى نقل « عطيل » إلى لغتنا الشريفة » .

- عطيـــل

ولكى نعرف ما يدين به أدب المسرح للأستاذ خليل مطران لا نجد أفضل وأوفى بالغرض وأوجب للإقناع من طريقة المقارنة كلما أمكنت ، وهى بحمد الله ممكنة هنا

لوجود ترجمة سابقة لمسرحية « أوتللو » منذ أواخر القرن السابق عنوانها « أوتللو أو حيل الرجال » . وسنورد المثال مما يقع لنا كيفما اتفق هنا وهناك فى الترجمتين .

فى الفصل الأول من مسرحية شكسبير ينادى الوجيه « رودريجو Roderigo » فى جوف الليـــل « الشيخ برابنسيو Brabantio » من أعيان البندقية . يبلغه هرب ابنته العذراء الحسناء « ديدمونه Desdemona » مع القائد المغربى عطيل ( ولعله « عبد الله » حرفته العجمة إلى ما نرى ) . فلم يصدق الوالد فى بادىء الأمر ، فلما استيقنه عاد إلى صاحب الخـــبر مهرولا يصيح :

« صدقتنى النبأ . إن الخطب لجلل ، فلم يبق لى إلا تجرع المصاب بعد الهوان فى القليل الباقى من أيامى . قل لى يا «رودريجو» أين رأيتها ؟ ويلها من فتاة شقية ! خدعتنى من وراء التصور .. ماذا قالت لك ؟ هاتوا مشاعل أخر . أيقظوا كل أقاربى .. هل تزوجا ؟ أتظن أنهما تزوجا ؟ »

هذه هى عبارة مطران فى ترجمة الصيحة التى وضعها شكسبير على لسان الوالد الشيخ . فماذا كان من أمرها فى الترجمة السابقة .

إن هذه الصيحة بكل ما فيها صدمة الدهشة وشدة اللوعة ومرارة الخيبة وعذاب الحيرة ، وما يصحبها من العبارات المتقطعة والخواطر المشتتة ، والهرولة اليائسة ، من ذلك الوالد الشيخ الثائر المسكين ، لم تجد لها فى نفس المترجم القدم إلا أدنى الصدى ، إذا اعتبرنا صدى ما ردده من كلمات معدودات من غث الكلام ، وأتفه ما تجرى به ألسنة العوام فى قوله : « شر عظـيم وفضيحة عظمى . فرت اللعينة وحطت شرفى ، وقلت احترامى . آه يا رودريجو كيف العمل . هل رأيتهما بعينيك ؟ »

وهذا المثال لا شك مانع من الاسترسال ، قاطع لكل مقال ، لأن ما بلغه من السخف يغنى فيه القليل عن الكثير ، ولا يحتاج إلى مزيد من الدليل لإظهار ما بين الترجمتين من بون شاسع مسافة ما بين السماء والأرض .

● مكبث

ومن حسن حظ المسرح وتوفيقه ، أن مطران لم يقف عند ترجمة عطيل ، بل كانت عطيل فاتحة لترجمة غيرها من روائع شكسبير . فأطلع مطران علينا « مكبث » وهى أيضاً مما سبق لغيره أن ترجمها . ونذكر هنا ترجمتين . أولاهما اشترك فى ترجمتها اثنان «عبدالملك إبراهيم واسكندر عبد الملك » عام ١٩٠٠ والنقل فيها لا يكاد يمت بسبب إلى الأصل . ونكتفى من الأمثلة على ذلك بأهونها مخالفة وتخليطاً ، كالذى جاء فى ترجمتها لمناجاة « لادى مكبث » لنفسها ، تحرضها وتقويها ، وتدعم همتها وتشد من عزيمتها على قتل الملك .

« إلى أيتها الأرواح الشريرة ، يا من تحرضين المرء على عمل السوء ، املئى قلبى قسوة ، وانزعى منه كل رحمة حتى لا ينثنى عن عزمه . قوى فرائصى ، ابعدى عنى كل حنو يمنعنى من الخوض فى لجج الذنوب . أبدلى لبن الحنو بسم ناقع . وأسدل أيها الليل ستراً من ظلامك المظلم على آثامى حتى لا تنظر السماء خنجرى ملوثاً بالدماء الخ .. »

وهى ترجمة لا تذكر إلى جانب ترجمة مطران من جهة الدقة وإصابة المعنى . ولا من جهة فحولة العبارة وقوة التأثير . وما نشك فى أن الاستماع إلى مطران فى المقطوعة التالية أقرب ما يكون إلى الاستماع لشكسبير نفسه :

« إلى أيتها الأرواح التى توحى نيات القتل ، جرديني من أنوثتى ، أفعميني جفوة وقسوة من رأسى إلى قدمى ، اقفلى فى ضميرى كل منفذ تنفذ منه الشفقة ، لا تأذنى للرحمة أن تلطف شرتى ، أو تكف يدى . حولى فى ثديى لبن المرضع إلى سم نقيع ، اسعديني يا جنيات الهلاك وافدات من كل مكان تشهدن فيه بلاء وشراً . وأنت أيتها الليلة الليلاء ، أرخى على من سدولك ، واتزرى بكسف من دخان السعير ، حتى لا يرى خنجرى المسنون موقعه من الطعين ، وحتى لا تدعى لمتطلع من الشعاع مسلكاً ينظر منه ما تحت غطاء السماء ، فيرى أسرار جريمتى ، ويصيح بى مكانك ! مكانك ! »

ولا نزاع فى أنه من أشق الأمور فى ترجمة ماكبث نقل ما تغمغم به الساحرات من غامض القول ، وما يتغنين به من الرقى وتعازيم السحر . ولقد اصطدم مطران بها ، فأغفل معظمها ، ومن ذلك إغفاله المشهد الأول من

الفصل الأول ، وهو مفتتح الرواية ومفتاحها ، حيث الساحرات أول ما نشهد ، وأول ما نسمع ، وهن يتواعدن للتعرض بمكرهن وشرهن للقائد مكبث ، وهذا حوارهن على عجل :

الساحرة الأولى : متى لقانا كلنا في المرة القابلة
في الراعد البارق أم في الديمة الهاطلة ؟
الساحرة الثانية : حين انفضاض الجلبة والخسر ثم الغلبة
الساحرة الثالثة : موعدنا عند الغروب في ذلك المرج القريب
مكبث نلقاه هناك فإن سعينا فلذاك
الجميع : ما أشبه المليح بالقبيح وأشبه القبيح بالمليح
هيا إلى متن الضباب نركبه ، بئس الركاب

كان هذا مستهل المشهد الذى حذفه مطران كله ، كما حذف ما بعده ، وابتدأ الفصل الأول من المسرحية بمشهدها الثالث ، وهو يبدأ بالساحرات كذلك . إلا أن حوارها هنا لا ينصبُّ على جوهر الرواية ، وليس هو بالمفتاح الموسيقى للنغم الأصلى . وقد ترجمه مطران نثراً فى قوله :

الساحرة الأولى : من أين مجيئك يا أختى ؟
الساحرة الثانية : كنت أقتل خنازير .
الساحرة الثالثة : وأنت يا أختى ؟
الساحرة الأولى : كانت امرأة ملاح تحمل فى حضنها كستناء ، وتقضم ، تقضم ، تقضم ، فسألتها شيئاً منه فطردتنى قائلة « أغربى يا ساحرة » . إن زوجها قد سافر إلى « حلب » ليكون رباناً بدجلة . سأركب الغربال مقلعة إليه ، سأعمل سحرى كما يعمل الفأر نابه ، قرضاً ، قرضاً ، قرضاً .
الساحرة الثانية : وهبتك ريحاً عاتية
الساحرة الأولى : لك الشكر .
الساحرة الثالثة : وأنا أمنحك ريحاً ثانية
الساحرة الأولى : أما سائر الرياح فهن لى . كما أن لى مراسى السفن وسائر الأماكن المرسومة فى خرائط البحار . سأدعه جافاً كالتبن ، لا يعلق النوم ليلا ولا نهاراً بأهداب جفنيه ، حياته حياة الطريد المحروم يظل يضعف ، وينحف ، ويذوب تسعة أسابيع مكررة . تسع مرات يأبى القدر أن تغرق سفينته ، ولكنها تستمر عرضة للأمواج بلا انقطاع . انظرى ما بيدى ؟
الساحرة الثانية : أرينا ، أرينا
الساحرة الأولى : إبهام ملاح قد غرق فى يوم وصوله إلى وطنه « تسمع طبول »
الساحرة الثالثة : الطبول الطبول . مكبث يقترب .

بيد أن مطران عاد فى الفصل الرابع ، وهو أيضاً مستفتح بالساحرات ، فلخص بعض حوارهن نثراً ، أما كلامهن الجماعى فنظمه شعراً .

هذا جملة ما يمكن أن يؤخذ على ترجمة مطران لمكبث ، وهو — كما رأينا — لا يتعدى كلام الساحرات ، والواقع أن كلامهن معضلة من المعضلات .

أما المترجمان السابقان ، فقد ضربا بكلام شكسبير عرض الأفق ، وأنطقا كبيرة الساحرات بما طاب لهما من التعازيم ، وهذا نصه :

هيكات كبيرة الساحرات : « كلش كلش ملش ملش ، بحق الله الواحد القهار ، أقسم عليكم يا معشر الخدام والأعوان الكرام ، أن تنزلوا فى الحق الأعلى بالسكينة والوقار ، وتطردوا الخدام والعمار ، والساكنين فى هذا المكان هم وقبائلهم وأعوانهم وأجناسهم . واقتلوا حركاتهم حتى تنقضى حاجتنا . بحق طاش طروش ، توكل يا روفائيل ، ويا سمسمائيل ، ويا جبرائيل ، ويا ميكائيل ، ويا عدبائيل . . . »

إلى آخر ما هنالك من هراء طويل نقله المترجمان من كتب الشعوذة وتعازيم السحرة .

وقد أعقبت هذه الترجمة الشائهة الفاشلة ترجمة أدقُّ منها وأحرص على الأصل وإن تكن شعراً ، وهى لمحمد رفعت عام ١٩١١ . وهذه الترجمة تناولها فيما تناوله الدكتور محمد يوسف نجم فى دراساته المسرحية المستفيضة ، ولا يسعنا إلا موافقته على ما أخذه على هذه الترجمة الشعرية من ضعف الشاعرية ، فهى لا تكاد تفعل فينا معشار ما تفعله ترجمة مطران النثرية ، فى استثارتها للخيال وقوة تأثيرها فى الشعور . وقد يُستثنى من ذلك بعض المقطوعات أمثال قول مكبث فى المشهد الخامس

فى الفصل الأخير ، حين بلغت الأمور مداها ، وانتزع منه الموت زوجته ، وهو ماض يواجه نهايته ، وقد تحجر — من فرط اليأس — قلبه ، وتصلب عوده ، واشتد عرامه واستغلق دون الخوف شعوره :

يكاد يكون الخوف ابها مجرداً
لدى من المعنى وليس به فكـــر
لقد مر وقت كان فيه إذ علا
صراخ بليـــل كان يملؤنى ذعر
وكنت إذا ما حدثونى بقصـــة
يكون بها للغول أو مثله ذكـــر
أرى شعر جسمى قد تنصب واقفاً
كأن له عقلا وفى عقله فكـــر
ولكننى لمـــا توغلت فى الأذى
وأفعم قلبى الظلم والغـــدر والشر
قسا القلب حتى لم يعد فيه موضع
يلين لرزء حـــل أو نكبة تعرو

وهذه المقطوعة الشعرية تقابل فى ترجمة مطران النثرية قوله :

مكبث : عجبت لى ، كيف نسيت إحساس الفزع .. فقد مر بى وقت لو علا من الظلمة صوت لجمدت من الرهيب ، ولو سمعت سيرة محزنة لتصلب شعرى على رأسى . كأنما الأشباح أحياء بأرواح . لكننى الآن شبعت من الروع وقد ألفت فكرى القاتلة أفظع الأشياء ، فلن أجزع من شىء » .

● هملت

وننتقل الآن فى الآثار الشكسبيرية إلى آية الآيات ، ونعنى بها « هملت » التى ترجمها مطران عام ١٩٢٠ أو نحو ذلك . وقد كانت هملت على عهد الشيخ سلامة حجازى من أشهر روايات شكسبير بعد روميو وجوليت أو « شهداء الغرام » ، كما كان اسمها المعرب المحبب للجمهور . وكان مترجمها وقتئذ طانيوس عبده وهو فيها يحذو حذو أستاذه نجيب الحداد فى ترجمته للمسرحية الغرامية من حيث التصرف المعيب إلى حد المسخ والتشويه . أما شاعرنا الخليل فيقول فى مقدمته للمسرحية إنه ترجمها كما هى فى الأصل ، وهنا يبادره القارئ فيحمد له ذلك كل الحمد . ولكن مطران يرجع فى الجملة التالية إلى « لكن » ، إذ يقول : « ولكن روى لإبراز محاسنها بالتمثيل العربى ألا تترك فصولها كما هى فى الأصل ، لأن فيها إطالة لاتواتى الزمن ، ومقتضيات التمثيل الحديث . ولهذا أدمجت فصولها الخمسة فى أربعة ، ولكنه لم يحذف شئ مما يتعلق فيها باللباب » . وليس ما فعله مطران فى هذا السبيل بدعة ، فقد تصرف مثل تصرفه كثيرون فى الترجمة الفرنسية ، بل عمد إلى ذلك فى النسخة الأصلية بعض المسارح الإنجليزية ، ونحن مع ذلك كانت أمنيتنا لو كان مطـــران قد أعطى ما للمسرح للمسرح ، وما للقراء للقراء . حتى كنا نجد اليوم بين أيدينا ترجمة بقلمه مطابقة للأصل فى نصه وحرفه . بيد أن ما ترجمه مطران من هذه المسرحية يجعلها آية الآيات فى العربية كشأنها فى لغتها الأصلية .

● تاجر البندقية

وأخيراً فى سنة ١٩٢٣ أتحفنا مطران بترجمة رائعة لآية رابعة من مسرحيات شكسبير ، وهى تاجر البندقية . وهذه أيضاً مما سبقت ترجمته بقلم غيره منذ أواخر القرن الماضى باسم « الصراف المنتقم » وقدمها فى يناير ١٨٨٥ سليمان القرداحى وفرقته على مسرحه بالإسكندرية . ونحن لانجد المتسع فى المجال ولا الفائدة فى تكرار المقال ولا الرغبة على كل حال — بعد الذى قدمناه — للرجوع مرة رابعة إلى الوراء نحو القرن من الزمان لإثبات ما فرغنا من إثباته . ولبيان ما ليس فى حاجة إلى المزيد من البيان . من استعلاء خليل مطران وتفوق مترجماته على كل ما تقدم عليها .

ولقد عرض للكلام عن هذه المسرحية وترجمتها حين ظهورها ، شاعر كبير وناقد معاصر هو المرحوم إبراهيم عبد القادر المازنى وذلك فى جريدة « الأخبار » للمرحوم أمين الرافعى فى الرابع عشر من أبريل عام ١٩٣٢ حيث قال بعد المقـــدمة « قدمنا هذا على سبيل التوطئة للكلام على رواية « تاجر البندقية » نقلها إلى لغتنا الأستاذ خليل مطران الشاعر

المعروف ، ومن قبل ذلك ما نقل لشكسبير كذلك ، كما يعرف القراء ، وإنه لطماح مشكور له على كل حال ، وتسام عن الاسفاف إلى الروايات والقصص الفاترة السخيفة التي تخرجها مطابع الغرب والتي كلف بترجمتها بعض شبابنا المساكين » .

● رأى المازنى فى الترجمة الشعرية

ثم عقب المازنى على ذلك بإثارة مسألة من المسائل التى ما برحت تثار فلا يهدأ لها غبار . وهذا نص كلمته ، فما لمثلى أن يتولى عن مثله جلاء فكرته وصوغ عبارته :

« إن رواية شكسبير كلها شعر ، وليس فيها من النثر إلا صفحات معدودة يجريها على ألسنة بعض أشخاصه من حين إلى حين لغرض مفهوم وعلة واضحة . ولكن الأستاذ أسيغ على رواية تاجر البندقية حلة من النثر كستها من فاتحتها إلى خاتمتها ما عدا بضعة عشر بيتاً ، وحل بهذه الطريقة مشكلا نراه نحن أعوص وأشد تعقيداً من أن يحل على هذا الوجه .

ونحن ممن يقولون بأنه يجب أن تكون هناك إلى جانب الترجمة الشعرية ترجمة نثرية حرفية . ونقول إلى جانب الترجمة الشعرية لأن النثر ، وإن كان أدعى إلى الدقة فى النقل وأعون على الاحتفاظ بما فى الأصل ، يجرد الرواية من مزية الشعر ، وليست هذه بالفضيلة التى لا يقام لها وزن . ولو كان يستوى أن تسوق الكلام نثراً أو شعراً لما نشأت الحاجة إلى الشعر ، بل لكان الشعر قيداً اختيارياً لا معنى له ولا مزية فيه . ولكن الواقع أن الشعر فن قائم بذاته لم يخترعه الإنسان ولكن سيق إليه ، وتدفقت عواطفه - وهى الأصل فى كل شعر - على أوزانه ، ونشأ مع الجنس الإنسانى منذ صار الإنسان حيواناً اجتماعياً . فنقل الشعر من لغة إلى أخرى نثراً لا ينفى وجوب ترجمته شعراً . ولكن كيف يكون ذلك فى لغتنا العربية ؟ وأى البحور تختار لشعر شكسبير وغيره من الروائيين ؟ هذا هو محل الإشكال » .

والأستاذ المازنى على حق فى إثارة هذه المسألة ، وبخاصة والمترجم هو شاعرنا مطران الذى له القدم الراسخة فى القصص الشعرى .

● بين الأصل الإنجليزى والترجمة الفرنسية

ومما هو جدير بالملاحظة أن المازنى لما انتقل بعد ذلك إلى تحليل مسرحية شكسبير ، واحتاج إلى إيراد الشواهد ، لم يستشهد بما ترجمه مطران ، بل آثر أن يترجمها ، ونبه فى الهامش إلى أن « القطع المنقولة هنا من الرواية من ترجمتنا نحن عن الأصل الإنجليزى » . وظاهر أن المازنى يشير بذلك من طرف خفى إلى أن مطران إنما اعتمد فى ترجمته شكسبير للعربية على الترجمة الفرنسية ، وليس على الأصل . وهذه أيضاً مسألة لها خطرها ، ولا يصح للناقد أن يحجم عن تحقيق خبرها .

وأول ما يدفعنا الفضول إليه ، أن نقارن بين ماترجمه المازنى من القطع وما يقابلها فى ترجمة مطران : وحسبنا هذا الحوار الذى دار بين الشيخ شيلوخ المرابى اليهودى ، والشاب الجميل المسيحى طالب الاقتراض . ونبدأ بالنقل عن مطران :

شيلوخ : يا سنيور أنطونيو ! طالما صادفتنى فى مصفق « الريالتو » فسخرت من أعمالى المالية ومن مراباتى ، فلم أقابل ذلك إلا برفع الكتفين وجميل الصبر ، لأن الألم هو إحدى الآفات التى خصت بها أمتنا . وطالما نعتنى بالكافر أو بالكلب الكلب ، وبصقت على عباءتى التى يعرف فيها الناس يهوديتى ، كأنك تعيبنى لاستعمال ما هو ملكى . أما الآن ، فيظهر أنك فى حاجة إلى : « شيلوخ نريد منك نقوداً » . من يقول هذا ؟ أنت يا من ينفث فى لحيتى لعابه ، ويطردنى من حضرته ركلا كما يطرد الكلب الأجنبى من عتبة البيت . تطلب منى مالا ! فيم ينبغى أن أجيب ؟ أيحرز الكلب نقوداً ؟ أيعقل أن كلباً يقرض ثلاثة آلاف دوكى ؟ أم يتعين على أن أخر إلى الذقن ، وأن أرد عليك بصوت خافت وقلب خاشع : « يا مولاى الجميل ! يوم الأربعاء المنصرم بصقت فى وجهى ، ويوماً قبله طردتنى ضرباً برجليك ، ويوماً قبله دعوتنى بكلب ، فقياماً بحق تلك المكارم كلها سأقرضك نقوداً » ؟!

أنطونيو : من المحتمل أنك ستجدنى مسمياً لك تلك الأسماء ، أو باصقاً فى وجهك ، أو طارداً إياك برجلى . فإن كنت راغباً فى إقراضنا المال ، فلست دائناً به أصدقاء . وأنى للصداقة أن تتولد من حيث لا رحم ؟ أنت تقرض عدواً ، فإذا أبطأ عن الإيفاء فى الأجل ، كنت فى حل من تحريض القانون عليه بكل دقة .

وهذا الحوار بعينه يجرى فى ترجمة المازنى له كما يلى :

شيلوخ : يا سنيور أنطونيو ! كثيراً ما قرعتنى فى الريالتو (المصفق) على أعمالى المالية ومراباتى . ولقد احتملت ذلك أبداً صابراً ، وكنت أقابله برفع الكتفين ، إذ كان الصبر

شمار أمتنا . وطالما نعتنى بالكافر والكلب العقور ، وبصقت على عباءتى التى تنطق بيهوديتى . وكل ذلك لأننى أسترب مالى الذى هو ملكى . فالآن ، يظهر أن بك حاجة إلى معونتى ، تأتى إلى وتقول « شيلوخ ! نريد مبلغاً من المـال » . أنت تقول ذلك . أنت يا من أفرغ فى لحيتى لعابه ، وضربنى برجله كما تطرد الكلب الغريب عن عتبة بيتك . المال طلبك . فاذا ينبغى أن أقول لك ؟ ألا ينبغى أن أقول « أعند الكلب مال ؟ أيمكن أن يقرض الكلب ثلاثة آلاف دوق ؟ » أم يكون على أن أنحنى وأقول بلهجة العبد وصوته الخافت وذلته الهامسة : « يا سيدى الجميل ! لقد بصقت فى وجهى يوم الأربعاء المنصرم ، وطردتنى ضرباً برجلك يوم كذا ، ودعوتنى الكلب يوماً آخر ، فوفاء بحق هذه المكارم ، سأقرضك هذا القدر من المـال » ؟

نطونيو : من المحتمل أن أسميك كذلك مرة أخرى ، وأن أبصق فى وجهك ثانياً ، وأن أطردك برجلى أيضاً . فإذا كنت مقرضاً هذا المال ، فلا تقرضه كأنك تجامل به صديقاً . ومتى كانت الصداقة تستولد المعدن العاقر ؟! ولكن أقرضه عدوك ، حتى إذا قصر فى الوفاء كنت فى حل من إلزامه العقوبة .

والذى نرجحه فى رأينا المتواضع أن ترجمة المازنى تشعرنا بالنص الإنجليزى من حيث التركيز واندماج التراكيب . وأما فيما عدا ذلك ، فالترجمتان فى طبقة واحدة ، وكلاهما نموذج رفيع فى صحة المعنى وبلاغة العبارة .

ولعل الترجمة الفرنسية التى نقل عنها مطران ما نقله من آثار شكسبير المسرحية ، هى إحدى الترجمات التى ذكرها فى مقدمته لعطيل فى صدد كلامه عن شكسبير « ذلك الأديب الذى ترجم مكتوباته على وفرتها إلى كل لغات الدنيا . وفى بعض اللغات كالفرنسية تكثر تلك الترجمات وتتنوع ، ويجيز أحاسنها المجمعُ الأدبى الأكبر ، كما أجيزت ترجمة « مونتيجو » و« ليتورنور » وغيرهما» . ولعل من غيرهما هذه ، ترجمة « جورج ديفال » التى يقال على لسان بعض خلطاء مطران إنه ترجم عنها .

على أن الذى لا مجاز للشك فيه عندنا ، هو أن مطران وهو يترجم شكسبير عن الفرنسية ، كان أمامه الأصل الإنجليزى يرجع إليه فى أكثر الأحيان من قبيل الاستئناس ، وعلى سبيل الاستيقان والاطمئنان . ومن ثمة جاءت ترجمته من أقرب ما يستطاع شبهاً بالأصل الإنجليزى ، مع الامتياز على الكثير من الترجمات المباشرة وغير المباشرة بفحولة العبارة وقوة التأثير .

● ترجمات مفقودة

هذه هى الآيات الأربع التى بين أيدينا — عطيل ومكبث وهملت وتاجر البندقية — من ترجمات مطران الشكسبيرية ، ولم نقع له على غيرها ، فى حين أنه يقول فى خاتمة مقدمته لتاجر البندقية « إن الغرر فى روايات شكسبير ثمان على ما أعتقد ، عربتهن جميعاً ، وسأوالى تمثيلهن بالطبع ، إذ هن لكل لغة حاجة وزينة . فما بالك باللغة العربية ، وهى مجتمع أبحر البيان ، وملتقى كل حسن أدبى وإحسان » .

ولعل بقية المسرحيات المشار إليها هى « الملك لير » و« يوليوس قيصر » و« ريتشارد الثالث » و« العاصفة » . ونحن لا ندرى أين ذهبت ترجمة هذه الآيات الأربع الأخرى . ونرجو — ونحن جد مشوقين — ألا يمضى طويل حتى يطلع علينا المنقبون بهذه الكنوز المطمورة المنسية ، لتعمر بها إلى جانب أمثالها مكتبة شكسبير العربية التى ما يزال يعمل العاملون على زيادة ثروتها ومضاعفة وفرتها .

مطران والمسرح الفرنسى

بيد أن مطران ما كان ليقصر ترجماته على شكسبير ، وهو الذى كانت ثقافته التى نشأ عليها منذ نعومة أظفاره — إلى جانب العربية — هى الثقافة الفرنسية . ولم يكف مطران يوماً عن مداومة دراستها والاحتفال بها والحماسة لها ، دون أن يكون لهذا دخل بطبيعة الحال فى السياسة . ولقد تعددت فى ديوانه الأول أشعاره التاريخية فى نابليون ، كما تطالعنا فيه كذلك أبياته الرقيقة البديعة التى كتبها على الصفحة الأولى من نسخة من ديوان الشاعر الفرنسى

« الفريد دى موسيه » أهداها لحسناء من الفتيات المتأدبات وفيها يقول قوله المشهور :

عاش هذا الفتى محبًّا شقيًّا
وقضى نحبه محبا شقيًّا
وبكى دمع عينه فى سطور
جعلته على المدى مبكيًّا
منشدٌ للغرام لم يشد إلا
كان إنشاده نواحاً شجيًّا
شاعر كان عمره بيت تشبيب
وكان الأنين فيه الرويًّا
فاقرئى شرح حاله ، واعجبى من
ذلك القلب كيف بات خليًّا !
إن فى نظمه لحسنًا لطيفاً
باقياً منه فى السطور خفيا
فاذرفى دمعة عليه تعيدى
ورق الطرس بالحياة نديًّا
وتُثيرى من روحه نسمات
وتُفيحى منها عبيراً ذكيا

● المسرح الكلاسيكى

ولما كان المسرح هو الذى يعنينا هنا ، وعليه مدار كلامنا ، فلا مندوحة لنا عن قصر القول على أعلام المسرح الفرنسى الذين ترجم مطران آثارهم أو تحدث عنهم ، سواء كانوا من المدرسة الكلاسيكية أو الرومانتيكية. ونذكر من الأولين « كورنى » و « موليير » . وقد نظم شاعرنا فى علَم المسرح الفكاهى « موليير » قصيدة من مطولاته يقول فيها :

يا أديب الدنيا تحيّيك « مصر »
صلة الفضل فى أولى الفضل إصر
كل عصر لو خيّرته المعالى
لتمنى لو أنه لك عصر
إيه « موليير » أى قارئ سِفر
لم يقوِّم تأويدَه منك سفر
أىُّ مُلْقٍ إلى الفصاحة سمعاً
لم يخامره من بيانك سكْر
أىُّ مستشرف شخوصاً تحاكى
لم يخالجه من فنونك سحر
كل ما فى الحياة حسا وفكراً
هو حِسٌّ فى أصغريك وفكر
لك نفس كأنها كل نفس
وكأن الخفاء عندك جهر
كل علم كأنه لك علم
كل خُبْرٍ كأنه لك خبر
لا توارَى سريرةٌ عنك مما
قد يواريه فى طواياه صدر
تصفه الشَيْنَ ضاحكاً منه بالزيـ
ـن من القول ، فهو مُبْك يسر
إنما الخلق ما وصفتَ ، وفيهم
تُرَّهات ومنقصات تعرُّ
كنتَ أدرَى بهم فكنت لهم أر
حم . كم دون كبوة قام عذر
أبداً تَغتدى وللسوء خذلا
ن ، وللخير فى النهايات نصر

أما « كورنى » فقد ترجم شاعرنا من مسرحياته « سِنَّا Cinna » ، كما ترجم آيته الكبرى «السيد le Cid » .

ولما كان الشيخ نجيب الحداد قد ترجم فيما ترجمه للمسرح رواية « السيد » أو كما سماها « غرام وانتقام » — على عادتهم وقتئذ فى اختيار العنوان ، بحيث يكون قريباً من الأفهام ، وذا لفظ مسجوع طنان — فلا نرى معدى من إيراد مثال من الترجمتين . ولنبدأ بالمشهد الأول من الفصل الأول ، وهو حديث بين الفتاة الأولى العاشقة « شيمان » ووصيفتها . وهذا هو فى ترجمة الحداد:

شيمان : أحق يا ألفير ما تقولين ؟ أولم تنقصى شيئاً من كلام أبى ؟

ألفير : نعم يا سيدتى ، فهو يحترم رودريك كما تحبينه ، حتى لقد خلت أنى أقرأ فى عينيه أنه يأمرك ويريدك أن تحبيه كما يحبك ويهواك .

شيمان : أعيدى على بحقك يا ألفير هذا الخبر السار ، واخبرينى كيف أدركت ذلك من أبى ، فإنك تعلمين شدة حبنا وارتباط قلبينا ، وأن نار العشق فيهما كامنة فلا تكاد تجد لها سبباً حتى تثور وتظهر ...

وهنا نتوقف عن النقل من ترجمة الشيخ الحداد ، وننتقل إلى ترجمة مطران :

شيمان : ألفير ! هل خبرتنى الخبر اليقين ، ولم تخفى على شيئاً مما قاله أبى ؟

ألفير : كل جوارحى ما زالت تهتز طرباً لما سمعته منه . إن مكان لذريق من رعايته مثل مكانه من حبك . وما لم أكن قد خدعت فى استطلاع طلع نفسه ، فهو سيتقدم إليك بأن تجيبيه إلى هواه .

شيمان : إذن أعيدى على — ولك الشكر — ما استدللت منه على أنه يستصوب اختيارى ، ثم زيدينى علماً بما أنوط به أملى . فليس هذا الحديث العذب مما يمج تكراره ، وما من بشرى أحب إلى ، وإلى من أحب ، من بشرى انطلاق اللواعج الكمينة فينا يوماً ، وشبوبها علناً ...

## ● المسرح الرومانتيكى

على أن مطران لم يكن من شيعة المدرسة الكلاسيكية التى منها « كورنى » من حيث التقيد بالوحدات الثلاث — المكان والزمان والواقعة — التى التزموها فى المسرح الفرنسى متابعة للمسرح اليونانى القديم فى رأى نقادهم . ولعل ما كان عليه مطران من التنكر للقيود الكلاسيكية ، وإيثاره للحرية هو الذى مال به إلى الاسترسال فى ترجمة شكسبير ، والإعجاب بمن تابعه من شعراء المسرح الرومانتيكى الفرنسى وعلى رأسهم الشاعر فكتور هيجو . ولقد أشار مطران إلى هذه القضية التى كانت بين الكلاسيكية والرومانتيكية فى مطلع قصيدته عن هذا الشاعر :

بأىّ حدود حُدّ من قبلك الشعر ؟
وأىّ قيود قُيِّد الحس والفكـــر ؟
على ما رأى الإغريقُ ، والرسم رسمُهم ،
جرَى الجيل بعد الجيل والعصر فالعصر
وظل مثالا للبيـــــان مثالُهم
وأمرُهم — حتى أتيتَ — هو الأمر
فلما هدتك الفطـــرة السمحة التى
رأت أن أسراً — كيف كان — هو الأسر
وأن افتكاكاً من هوى متمكن
عنـــاءٌ على مقداره يعظم الفخر
وأن العقـــول المسترقّة حُررت ،
وقد آن أن يقتادها القلم الحـــر
أسلتَ ينابيع الفصاحة كلها ،
وكان الذى يُمتـــاح منها هو النزر
فلله در العبقـــــرية إنه
لفيض ، إذا ما غاض من غيرها الدّر
نرى سيَر الأحقاب فيما خططته
مواثلَ ، وهى الطرس — بالعين — والحبر
وتطّرد الأحقـــــاب منا بمشهد
وإن هى إلا السطـــر يتبعه السطـــر
لقد جئت بالبدْع الذى صار سُنّة
لك الفضل فيها خالداً ، ولك الذكر

ولقد ترجم شاعرنا مطران من آثار فكتور هيجو آيته الكبرى « هرنانى » التى ترك لنا شهود حفلتها الأولى وصف المعركة التى قامت بين المتفرجين فى دار التمثيل فى تلك الليلة المأثورة ، واستؤنفت فى صبيحة اليوم التالى وما بعده بين الصحف المشهورة وغير المشهورة ، وهى المعركة التى انتصر فيها المسرح الرومانتيكى فى فرنسا ذلك الانتصار المبين ، الذى أبى إسراف أصحابه فى الانطلاق وتجاوزهم الحد فى الشطحات إلا أن يكون إلى حين . ولكن آيات هذا المسرح الرومانتيكى على كل حال ما برحت ، ولن تبرح ، هى الآيات ، مهما يكن من تقلب المذاهب وتطاول السنين .

ونحن نعفى أنفسنا والقراء من المقابلة بين هذه الآية فى ترجمة مطران وفى ترجمة غيره ، فإن تضلع مطران فى اللغة الفرنسية وتمكنه منها وتمرسه بأساليبها وتبحره فى آدابها مما لا يختلف فيه اثنان ، ومن ثمة نستغنى عن الإطالة فى هذا الشأن لأنها فى غير طائل ، فما زال مطران هو الجواد المجلى فى هذا الميدان .

## الخاتمــة

وصفوة القول أن خليل مطران أدّى للمسرح العربى أكبر الخدمات الأدبية بما ترجمه من المسرحيات ، ونخص بالذكر منها مترجماته الشكسبيرية ، وهى فى جملتها لا تزال الممثلة لروح شكسبير فى روعتها على الرغم مما قد يأخذه النقاد هنا وهناك من هنات لا يسلم منها عمل بشرى . ونحن لا نكاد نراجع فى ترجمته تلك المواضع التى طال — من قبل — عهدنا بها فى الأصل ، حتى يصغر كل نقد فى أعيننا إلى جانب ما يجلوه علينا مطران من قوة شكسبير وعظمته .

والآن — بعد كل هذا الذى قدمناه عن جهود شاعرنا خليل مطران فى خدمة الأدب المسرحى — لانجدنا فى حل من السكوت عن خدمته العملية للمسرح . فإن الدولة حين عزمت على أن تولى المسرح رعايتها وتضعه تحت ولايتها عام ١٩٣٥ لم تجد غير خليل مطران من يقوم على تأليف الفرقة المصرية وإدارتها وتصريف أمورها وتسيير دفتها ، وعلى الأخص توجيهها الوجهة المثلى لتحقيق رسالتها . وقد كان وقتئذ من ذلك ، التزام الفرقة التمثيلية للغة الفصحى العربية فى كل ما تقدمه من مسرحيات حتى الفكاهية ، باعتبار المسرح من الفنون الأدبية الرفيعة ، ولإيمان مطران الراسخ بأن اللغة من أهم مقومات الوحدة القومية ومن أوثق الروابط بين الشعوب العربية . وهذا الرأى كان له — ولا يزال — مؤيدوه ومعارضوه ، وليس هنا مجال التعرض له ، وكل ما يسمح المقام بقوله هو أنه ما كان يمكن أن يكون موقف مطران من لغة المسرح غير ذلك ، وهو القائل على لسان اللغة العربية :

أنا العــربية المشهود فضلى
أأغدو اليوم ، والمغمور فضلى ؟
وفى القــرآن إعجاز تجلت
حُـلاى بنوره أسنى تجلى
إذا ما القــوم باللغة استخفوا
فضاعت ، ما مصير القوم ؟ قل لى
وما دعوى اتحــاد فى بلاد
وما دعــوى ذِمارٍ مستقل ؟
وهل لغــة قديماً أو حــديثاً
تُعَدّ بوفرة الحسنات مثلى ؟

ولم يكن ذلك بمانع مطران من إيثاره روائع المسرح العالمى مترجمة فى البليغ المشرق من البيان العربى ، وهذا مع تشجيعه ما يستحق التشجيع من التأليف المحلى . ومما يذكر لمطران كذلك ، فضل السبق فى الاستكثار من إيفاد البعثات إلى الخارج فى جميع الفنون المسرحية ، للتخرج فى التمثيل والإخراج ورسم المناظر ، حتى فن التنكر لم يغب عن باله ولم يستخف بخطره ، فضلا عن البعثات الصيفية التى تزيد فى معارف العارفين . وكان مطران لا يحب للفرقة أن تشغل نفسها بغير التجويد والإتقان ، مكرراً على أسماعها أنها إذا قامت بواجبها ، فقد أوجبت اعتبارها معهداً تتكفل الدولة بسائر نفقاته كسائر المعاهد .

هذا فى جملته ما أداه شاعرنا خليل مطران من الخدمات الأدبية والعملية للمسرح ، وهى — كما رأينا — كثير ، لا يمكن فى هذا الملخص القصير ، أن نوفيها حقها من التقييم والتقدير .





# شريعة الغاب

بقلم الأستاذ حسن كامل الصيرفي

في ذكرى انتصار قوة الحق والإيمان على قوى الغدر والعدوان ،
ننشر هذه القصيدة التي كانت من وحي تلك الأيام الخالدة .

شَريعةَ الغابِ ! عادَ الظُّفْرُ والنَّابُ ... وَعادَ للبَغْيِ سُلطانٌ وإرهابُ

ونُكِّستْ لصُروحِ العدْلِ ألْويةٌ ... وحُطِّمتْ لرُموزِ الحقِّ أنصابُ

واسْتَشْرَتْ الطُّغْمةُ الحمقاءُ يدْفعُها ... إلى المهالك خَطّافٌ ونهّابُ

بُطولةٌ تدّعيها وهي أرْنبةٌ ... في الحرب يُفزِعها هِرٌّ وسِنْجابُ

طاشت عقولٌ ، وضلّتْ أنفُسٌ ، وبَغتْ ... شراذِمٌ من شِرار الخلْقِ أوشابُ

صبُّوا الجحيمَ على الأحرار وانتهكوا ... قَداسةَ الحق حين الحقُّ محرابُ

تجنَّبُوا الحربَ في الميدانِ ؛ وانطلقتْ ... في الجوِّ منهم على النُّوَّامِ أسرابُ

وَحْشِيَّةٌ نُسِبَتْ للوحشِ ظالمةً ،    فالوحش يأنفُ مِمّا جاء أذنابُ
دنيا الحضارة عادت من فعالِهِمُ    أحطَّ ما وُصِفَتْ — ظُلماً — به الغابُ
العلمُ — وهو أداةُ الخير — سَخَّرَهُ    للشرِّ مُسْتَعْمِرٌ باغٍ وسَلَّابُ
والعلمُ ما لَمْ يَصُنْهُ العقلُ عن فِتَنٍ    فناسِكُ العِلْمِ دجَّالٌ وكذَّابُ
تَمْضِي القرونُ ووحش الغاب يستره    قِنَاعُ وَهْمٍ من الإنسان خَلَّابُ
ولن تُغَيِّرَ من أطْبَاعِهِ أبداً    ديانةٌ ، وتعاليمٌ ، وأحقابُ



يا ناقمين على « البَستيل » سيرتَه    الظُّلْمُ عاد لهُ في الأرضِ أعقابُ
حُرِّيَّةُ النَّاسِ غابت عن شِعارِكُمُ    يا مَنْ سَقَاكُمْ كؤوسَ الذُّلِّ غلَّابُ
شُرِّدْتُمُ في بِقاعِ الأرضِ آونةً    وشَفَّكُمْ من جِراحِ النَّفْيِ أوْصَابُ
حتى إذا مَحَتِ الأيَّامُ شِدَّتَكُمْ    وعُولِجَتْ من جُنونِ الحَرْبِ أعصابُ
وقفتمُ في طريق الحقِّ يدفعكم    إلى المَجازرِ فتَّاكٌ وقصَّابُ
نَسيتُمُ ما ادَّعيتمْ منذ ثورتكمْ    وهَدَّ « مُوليه » ما قد شادَ « مِيرابُو »
في كل قُطْرٍ لكم في الأرض مَذْبَحةٌ    يمشي اليتامَى بها يبكون مَنْ غابوا



ويا طُغاةً نصرناهمْ وقد كُشِفَتْ    للشرِّ في « طُبْرُق » الحمراء أنيابُ
متى انتصرتم بغير الفاتحين لكمْ    بابَ النجاة إذا ما استغلق البابُ ! ؟
من كل شعبٍ غريبٍ عنكمُ اجتمعتْ    لنصر أجْبَنِ خَلْقِ الله أسبابُ

ما للسكارَى الحَيَارَى فى حروبِهمُ ... عليهمُ من جلودِ النَّمْرِ أثوابُ !
عجبتُ للقوم ، لا المعروفُ رَدَّهمُ ... إلى الصوابِ ، ولا للرُّشْدِ قد ثابوا
عادوا يُسيئون للأيدى التى صَنَعَتْ ... جدارَ أمْنٍ لهمْ والهولُ صخَّابُ
تروى رمالُ الصحارى عنهمُ خبَراً ... فيهِ الهزائمُ ألوانٌ وأضرابُ
لو وَخْزَةٌ فى قَفاهُمْ مِنْ أسِنَّتِنا ... ما عادَ يُوهَبُ عَوْدَ الروح هَرَّابُ



وحِفْنَةٌ من طَرِيدى كلِّ مملكةٍ ... لهمْ على الوطنِ المزْعُومِ تَنْعابُ
مِنْ كلِّ بائعِ أخْرَاهُ بِعَسْجَدِهِ ... وتاجرٍ بِرِبَاهُ حارَ حُسَّابُ
وكل ذى حِرْفةٍ يَنْدَى الجبينُ لها ... يتيهُ فخراً إذا ما يُذْكَرُ العابُ
مَشَوْا على أرضهِ كالطَّفْحِ مُنْتَشِراً ... على خُدودِ العَذَارَى الأَسْلِ واجتابوا
تاهُوا ، وضَلُّوا ، وآبُوا من مَتَاهتِهِمْ ... يؤمِّلون ، وهُمْ للوَهْمِ طُلَّابُ



عجبتُ للقوم أطاعٌ مُفَرَّقةٌ ... قد ضَمَّها لاغتيالِ الشرقِ آرابُ
ابنُ البَتُولِ الطَّهُورُ الحىُّ قد نُسِيَتْ ... آلامُه ، وتناسَى الغَدْرَ أصْلابُ
تحالفتْ عُصْبةٌ منهم يقودهمُ ... عادٍ على الحقِّ نهَّازٌ ووثَّابُ
تحالفتْ وفُلولَ الغدرِ ، وائْتَمَرَتْ ... فالضِّدُّ للضِّدِّ أنصارٌ وأحبابُ

موسى وعيسى بَرَاءٌ من شُرورِهمُ فما لهمْ في أصول الخيرِ أنسابُ
خَليقةٌ مِنْ «يَهُوذا» في دمائهمُ والعِرْقُ للأصلِ دسَّاسٌ وجذَّابُ





عهدُ الفتوح تولّى وانقضى زمنٌ الغزوُ فيه بطولاتٌ وإعجابُ
العَالَمُ اليومَ وحدانيّةٌ جَمَعَتْ شعوبَهُ حيثُ لا تَعْلُوهُ أربابُ
العالَمُ اليومَ إنسانيّةٌ رَبطَتْ أبناءَهُ فتساوَتْ فيه أحسابُ
العالمُ اليومَ لا استغلالَ يحكُمُهُ ولا امتيازٌ ، ولا حِكرٌ وأسلابُ
حُرِّيّةُ العالَمِ الدِّينُ الذى اعتَنَقَتْ آراءَهُ من شعوب الأرض أحزابُ
الماردُ الثائرُ الجبّارُ زَلْزَلَكُمْ فارتاعَ منه زعاماتٌ وأقطابُ
والماردُ الثائرُ الجبّارُ قُمْقُمُهُ قد فُضَّ عنهُ ؛ فويلٌ للأُلَى ارتابوا !
والمارد الثائر الجبّارُ رُقْعَتُهُ الشرقُ ؛ فانتَبِهُوا فالشرقُ وَثّابُ !

# أحمد تيمور والأدب الشعبي

بقلم الأستاذ رشدي صالح



لا نستطيع — ونحن ندرس الأدب الشعبي — أن نمرَّ مرًّا سريعاً بجهود أحمد تيمور ، فهذا العلاَّمة الكبير ، ترك لنا مؤلفات هامة يفيد منها الباحث فى هذا الأدب ، كما أنه اقتنى عشرات من المخطوطات والمراجع المطبوعة ، بعضها نادر ، وكثير منها ذو أهمية خاصة .

وإذا تحدَّثنا عن أحمد تيمور ، فإننا نتحدث عن طراز متميز من العلماء ، توفَّر على الدرس والتحقيق ، وتفرَّغ لجمع النماذج ، يحدوه هدفٌ نبيل هو أن يجلو تراث العرب فى أزهى صوره ، ويحفظ على الفصحى نقاءها ، ويردَّ لها جلالها ، ويقودنا إلى تقدير جهده ، أن نحيط شيئاً بالبيئة الثقافية العامة والخاصة ، التى تشرَّب روحها .

كانت فترة تحصيل تيمور للعلوم ، واشتغاله بها ، هى هذه الفترة التى تغطى نهاية القرن التاسع عشر ، والثلث الأول من القرن العشرين[1] .

ولا يخفى أن ما نسميه بحركة الانبعاث الفكرى الحديث كانت قد بلغت سمتها فى ثمانينات القرن الماضى ، حين تأثر الدارسون مناهج الفكر الفرنسى .

ونحن نعرف أن الاتجاه الذى حمل لواءه رفاعة رافع الطهطاوى ، ثم مثقفو الستينات والسبعينات ، كان يفتح الباب على مصراعيه ، أمام التيار الأوروبى الذى ظهر فى العلوم ، وتراءى فى الصحف والمجامع .

وكانت أساليب لغة الكتابة ، تشكو الضعف والاختلاط ، حتى كان أكثرها بلاغة ، يفضح هذا العيب ، على نحو ملموس .

وكانت الفصحى — وهى التى أصابها الكثير من العلل فى القرون السابقة — ما برحت مشوبة بالأعجمى والدخيل ، يهبُّ إلى « تنقيتها » رجال مخلصون ، يذيعون الرسائل بين الحين والحين .

وقد حفظت لنا المطابع ، فى تلك الفترة من أواخر القرن الماضى ، نماذج كثيرة ، للتصحيحات التى كان يطبعها مدرسو اللغة وأساتذتها .

(١) ولد أحمد تيمور عام ١٨٧١ وتوفى عام ١٩٣٠ .

ولكن حركة تنقية اللغة من شوائبها كانت فى حاجة إلى علاَّمة ، أغزر مادة ، وأطول قامة ، وأوسع صدراً ، من هؤلاء المجاهدين المتواضعين .

وشاءت الأقدار أن يكون أحمد تيمور هو هذا العلاَّمة الكبير الذى تهيأت له من ظروفه الخاصة ، ومن مواهبه ، أسباب التوفر على اللغويات .

كان تيمور واحداً من خلاصة أهل الفكر فى زمانه ، ولد لأب يشغل مناصب رفيعة فى الحكومة ، لكن والده كان يحتفى بالفكر ، كما يدل على هذا أنه أنشأ مكتبة نفيسة تشتت بعد ذلك .

ولما مات أبوه ، انتقل إلى بيت شقيقته الشاعرة المجيدة عائشة التيمورية ، وهناك رأى زوجها يميل إلى الأدب ، ورآها هى تتفرغ له ، تجيد العربية والتركية والفارسية ، وتنظم فيها القصائد والأزجال والموشحات ، واعتاد فى بيت شقيقته ، كما اعتاد فى بيت أبيه من قبل ، رؤية خزائن الكتب ، ومخالطة أهل العلم والأدب .

وتربى تيمور ، تربية الخاصة من أبناء عصره ، لم يلتحق بمدرسة عامة ، بل تعلم فى مدرسة فرنسية خاصة ، ثم جلس إلى أساتذة متعددى المعارف ، منهم الشيخ الشنقيطى وحسن الطويل ومحمد عبده .

وجوَّد العربية ، كما أتقن الفارسية والتركية والفرنسية كتابة وقراءة ، وأخذ ينهل من العلوم ما وسعه الجهد . يميل أول الأمر إلى التاريخ والجغرافيا ، ثم يتجه إلى اللغة وعلوم اللسان والعلوم الشرعية ، ويجد أن الوظيفة قيد عليه ، فيعتزلها ، ويتفرغ لحياته الفكرية الخاصة .

والفترة التى تشمل تثقيفه واشتغاله بالعلوم ، هى نفسها التى شهدت موجة عاتية من القلق تجتاح مشكلات اللغة ، ففى بدايات هذا القرن ظهرت دعوات مشتطة تدعو إلى استخدام الأحرف اللاتينية فى الكتابة ، وظهرت دعوات أخرى منحرفة ، تدعو إلى استخدام العامية بدل الفصحى .

ولعل هذا القلق الفريد ، فى مجال اللغة ، كان بعض الدوافع القوية التى دعت تيمور إلى التمسك بدفاعه عن نقاء الفصحى ، والسعى الدائب لتخليصها من الشوائب . وهذه هى الروح التى لزمته طوال حياته ، ليس فيما كتب ووضع من مؤلفات ، ولا فيما صرح به فى رسائله إلى أصدقائه ، بل هو أيضاً فى غيرته البالغة التى تشتعل حين يرى الهيئات العاملة لرفع لواء الفصحى تتخاذل أو تتكاسل . فيعلن — ذات مرة — أنه يفكر فى الاستقالة من المجمع العلمى لتخاذله ، ثم يبدى — فى مناسبة أخرى — تشاؤمه من المجمع اللغوى حين كان فى دور الإعداد ، وحين سمع تيمور أن بعض المؤمنين بالعجمة سينضمون إليه .

هو — إذن — عالم ، متشدد فى إيمانه بنقاء اللغة .

وهو ، على هذا الإيمان ، فى كل ما تناول من موضوعات — بما فى ذلك العامية — وفى كل ما اتخذ من أعمال .

● الخزانة التيمورية

وقد قيل كثيراً إن السبب فى إنشائه الخزانة التيمورية ، هو اعتياده رؤية الكتب واقتنائها منذ الطفولة .

وقيل أحياناً ، إنه جمع كل هذه الفرائد ، بروح « الأرستقراطى » الذى يجمع الطرف والنوادر ، يستمتع بها ، وليس من الضرورى أن يستخدمها .

ولكنا نرى أن تيمور أنفق الأموال الطائلة على شراء المخطوطات والكتب المطبوعة والنماذج الأخرى ، لأنه كان يهدف إلى استخدامها والإفادة منها ، ولأنه كان مدفوعاً بهذه الروح القوية من الإيمان بالعربية وحضارتها .

وأما أنه كان يجمع المراجع ، لا عن هواية عابرة ، بل عن رغبة أكيدة فى الانتفاع بها ، فواضح من الحواشى والتهميشات والتذييلات ، التى تركها على

صفحات عدد كبير حقا من هذه المراجع ، وواضح كذلك فى الجزازات ، والمذكرات التى كان يدون عليها ملاحظاته أثناء القراءة الطويلة والدقيقة لهذه المصادر .

ثم هو واضح فى كثرة الفهارس التى وضعها تيمور ، لكتبه ، وفى التذكرة التيمورية ، وفى كثرة الإسناد إلى مصادر جد متنوعة أثناء تصنيفه لرسائله ومؤلفاته .

ومن العسير ، إهمال الخزانة التيمورية ، فى مقال عن صاحبها . ذلك أن هذه الخزانة ، بمثابة دليل مادى على منهاج تيمور العالم . فحين ضمت إلى دار الكتب عام ١٩٣٢ ، أظهرت أن غالب محتوياتها فى اللغة والعلوم اللسانية والمعاجم والأدب ، والفنون ، وأضافت إلى المكتبة العامة ما يربو على تسعة آلاف كتاب مطبوع ، وما يزيد على ثمانية آلاف وخمسمائة مخطوط . ومن بين هذه المخطوطات ما هو نادر كوثائق مشاهير القرن السادس الهجرى إلى القرن العاشر [1] وهى مكتوبة بخطوطهم ، كما أن الخزانة ، تضم مجموعة تكاد تكون كاملة لما طبع المستشرقون من دراسات وكتب متعلقة بالعربية .

وتشتمل كذلك على مجموعة من الآلات الفلكية والأوانى الصينية ومحابر المشاهير وأقلامهم ومجموعة من الجلود النفيسة لعهود الحضارة الإسلامية .

وعدد التحف والصور فى الخزانة ، يقارب الأربعة عشر ألفاً .

- مصادر الأدب الشعبى فى الخزانة التيمورية

ونحن نجد فى الخزانة التيمورية ، عدداً وافراً من مجموعات الأدب الشعبى ، ومن مصادره ، مخطوطة ومطبوعة — مثال ذلك مخطوطة « طيف الخيـال » لشمس الدين محمد بن دانيال الموصلى ، ومع أنه من المتعذر قراءة تاريخ كتابتها ، إلا إنها تقدم نصًّا لتمثيليات ابن دانيال التى اعتبرت « الأثر الوحيد الباقى من القرن الثالث عشر والذى يدل على استخدام الشعر فى فن التمثيل [1] .

وفى الخزانة نسخة من « لعبة التمساح » التى أصدرها پول كالا عام ١٩١٥ ، وسوف نرى عند الحديث عن مؤلف تيمور فى خيال الظل ، إلى أى مدى تأثر تيمور باهتمام المستشرقين بهذا الفن .

وفيها كتاب بريفر بالألمانية عن خيال الظل وهو الصادر عام ١٩٠٦ ، ثم رسالة فى لعبة قره كوز باللغة التركية ومعها ترجمتها إلى الألمانية .

وغير ذلك ، نجد مخطوطة « السرماطة فى خيال الظل » ورسالة « اجتماع الشمل فى خيال الظل » .

وأما مجموعات الشعر الشعبى ، فمنها زجل فى حوادث مصر بعد رحيل الفرنسيين ، وآخر فى قصة الفخ والعصفور ، ومجموعة أزجال مغربية ، وديوان ابن عروس ، وأزجال للشيخ محمد النجار ، والأزهرى والغبارى ، ومحمد بن مرزوق الدجوى ، ومجموعة من المواليا .

- مؤلفات تيمور

وكما أن مكتبته ، ضمت إلى مراجع الأدب والعلوم الفصحى والعلوم الشرعية ، هذه المصادر فى الأدب الشعبى ، فكذلك اشتملت مؤلفاته على كتابات فى الفصحى ، وصفحات تدخل فى مصادر الأدب الشعبى .

ونحب أن ننبه إلى أن تيمور المؤلف ، اتصف بصفات خاصة .

وضع تيمور خمسين مؤلفاً ، لم ينشر منها فى حياته

(١) أمثال هذه المخطوطات النادرة — مسند عمر بن الخطاب تأليف ابن كثير وبخطه — وتقريب التهذيب لابن حجر العسقلانى — والنصف الأول من شرح الإمام أبى الحسن على بن محمد الفارسى على الغاية فى القراءات وعللها وهى مخطوطة مكتوبة عام ٤١٣ هجرية .

(١) ص ١٨ — لانداو — دراسات فى المسرح .

إلا عشرة[١] ، ثم أصدرت لجنة نشر المؤلفات التيمورية بعد وفاته ، عدداً قليلا آخر .

والأمر الواضح أن تيمور كان يقرأ ويدقق ، يكتب الملاحظات ، ويعدُّ الجزازات ، ويتأملها ؛ فإذا توفَّر له قدر كاف فى موضوع معين واستوثق منه أذاعه فصولا فى المجلات العلمية والأدبية المعاصرة كمجلة المجمع العلمى بدمشق والهلال والمقتطف والزهراء .

وأحياناً ما كان يوسع هذه الفصول ، وينقحها ثم يصدرها فى كتاب غير أنه لم يكن يتعجل النشر ، على ما كان له من قدرة عليه ، واستعداد لحمل أعبائه .

وربما كانت هناك أسباب دعته إلى التريث ، إذ يبدو لنا أنه كان يحب أن يكون دائماً فى سمته الرفيع ، يحقق واقعة ينبغى أن تكون جديرة بالتحقيق ، ويسد ثغرة فاتت غيره من الباحثين .

وقد يكون السبب ، فى تريثه أحياناً ، أنه أراد أن ينأى بنفسه بعيداً عن هجمات النقاد ، ففى رسالة له عن التصوير عند العرب ، يصرح بأنه لم يقدم على نشر هذه الدراسة — برغم أنه أضاف إليها الكثير — لأنه يخشى اعتراض العامة ومن جرى مجراهم .

● مؤلفاته فى الأدب الشعبى

وبعد فما هى مؤلفاته فى الأدب الشعبى ؟ أو على الأحرى ما هى مؤلفاته التى يفيد منها الباحث فى الأدب الشعبى .

هى « الكنايات العامية » و « الأمثال العامية » و « خيال الظل واللعب والتماثيل المصورة عند العرب » .

وهذه الكتب الثلاثة منشورة .

(١) هى تصحيح لسان العرب — تصحيح القاموس المحيط — نظرة تاريخية فى حدوث المذاهب الأربعة وانتشارها — رسالة فى الرتب والألقاب — أعيان القرن الثالث عشر وأوائل الرابع عشر — اليزيدية ومنشأ — تاريخ العلم العثمانى — قبر الامام السيوطى وتحقيق موضعه — لعب العرب — التصوير عند العرب .

وهناك كتاب رابع ، ربما كان أهم ما نشر له حتى الآن ، ونعنى به « معجم الألفاظ العامية » وهو فى دور الإعداد للطبع .

● خيال الظل

يقول تيمور فى السطور الأولى من هذه الرسالة «كان للناس شغف بالخيال — خيال الظل — فى مصر ، حتى أوائل القرن الرابع عشر الهجرى فكانت له سوق نافقة فى الأعراس . قل أن يقام عرس لا يلعب الخيال فى إحدى لياليه ، وكانت له قهاو يلعب فيها ، إلى أن اخترع الإفرنج الصور المتحركة وكثرت أماكن عرضها فى مصر ، فأكب الناس عليها وهجروا أماكن الخيال فأبطلت ، واقتصر على اللعب به فى الأعراس على قلة ، حتى قل المشتغلون به ، وكاد يدرس فيما درس من الأشياء القديمة وآخر من أدركناه قيما بالفن على الطريقة القديمة مع الإجادة فى تحرير الأزجال ، وإتقان صور الشخوص الحاج حسن القشاش ثم قام من بعده ولده الأسطى « درويش » .

ويمضى تيمور فى الصفحات القليلة ، التى يشغلها الحديث عن هذا الفن[١] ، يورد ملاحظات قصيرة عن طريقة اللعب بالخيال والمراجع القديمة والحديثة التى جاء فيها ذكر خيال الظل ، ثم يلخص فى كلمات اثنى عشرة تمثيلية .

ونحن نلاحظ أن إشارات تيمور عن هذا الفن خلت من التنويه بجهود المستشرقين الذين تناولوه ، هذا مع أن تيمور نفسه ، يقتنى فى مكتبته « لعبة التمساح » لپول كالا ، وكتاب كرت بريفر الألمانى عن الخيال ، بل لا نستبعد أن يكون تيمور قد عرف هذين الباحثين معرفة شخصية ، فكل منهما أقام زمناً بالقاهرة ، أيام كان تيمور فى أوج نشاطه العلمى ، ثم إن پول كالا ، قد حصل على مخطوطات بعض تمثيليات الخيال ، من تلاميذ حسن القشاش ، ومن ابنه درويش وهما اللذان تحدثنا عنهما تيمور فى السطور التى تمثلنا بها من رسالته .

وعلى أى شىء يدل هذا ؟

(١) من ١٩ إلى ٣١ .

إن أحداً من دارسى الخيال ، لايستطيع أن يتغاضى عن جهود المستشرقين ، وبخاصة جورج يعقوب وپول كالا ، اللذين لا نستبعد أن يكون تيمور قد عرف جهودهما ، أو سمع عنها .

والأمر — فى نظرنا — أن تيمور لم يكن يؤلف دراسة شاملة علمية بل كان يبدى ملاحظات على تمثيليات عرفها .

فما هى هذه التمثيليات ؟

هل لها نصوص فى مكتبته ؟

هل شاهدها ثم ذكرها وهو يعد رسالته تلك ؟

المؤلف نفسه لا يقول لنا شيئاً ، فى مقدمته ، ولجنة نشر المؤلفات التيمورية ، التى أظهرت هذه الرسالة ، تجنبت الرد على هذه الأسئلة .

وقد كان من الهين التجاوز عن هذه الأسئلة لولا خطأ وقعت فيه لجنة نشر المؤلفات التيمورية .

- عدم الانتباه إلى مخطوطات تيمور

هذا الخطأ أن اللجنة لم تنتبه إلى مخطوطات تيمور فى خيال الظل ، فقد راجعنا ، كتابه « خيال الظل واللعب » على مخطوطة « السرماطة فى خيال الظل » وهى التى تحمل رقم ( ٩٧٠ شعر ) فى الخزانة .

وتبين لنا أن العالم الكبير كان يعلق على مفردات هذه المخطوطة دون غيرها ، وأنه لم يكن بصدد كتابة بحث عن فن خيال الظل بعامة .

ودليلنا أن التمثيليات التى أشار إليها تيمور[1] هى نفسها مفردات هذه المخطوطة .

- مخطوطة السرماطة فى خيال الظل

ومن هنا ينبغى التعريف بمخطوطة السرماطة فى خيال الظل .

(١) هذه التمثيليات هى لعبة علم وتعادير ولعبة التمساح ولعبة أبو جعفر ولعبة الشونى ولعبة الأولانى والحجية ولعبة الحمام ولعبة التياترو والقهوة والشيخ سميسم والعجايب .

تقع هذه المخطوطة فى مائتين وثلاث صفحات مختلفة الخطوط ، وليس عليها تاريخ تدوينها . ولكن الفصول المختلفة ، تشتمل على أسماء مؤلفيها أو رؤساء فرق خيال الظل الذين قدموها .

وهؤلاء يختلفون فيما بينهم ، بفترات طويلة أو قصيرة — ففى صفحة ١٢٢ ( المخطوطة ) يأتى ذكر على النحلة وفى صفحتى ٨٣ و ٨٤ ( المخطوطة ) يرد ذكر داود المناوى العطار .

وهذان كانا شيخين كبيرين فى فن خيال الظل ، تحدثنا عنهما پول كالا[1] فيقول إنهما وضعا ديوان كدّس ، وضما فيه أغانيهما ، وأن هذه المنظومات هى التى حصل كالا عليها من درويش القشاش وعنوانها « ديوان كدس من كلام الشيخ سعود والشيخ على النحلة وداود العطار »

وكانت أوراق هذا الديوان ، جزءاً هاماً من المصادر التى احتفى بها كالا ، ومن جاء بعده من المستشرقين المعنيين بدراسة الفنون الشعبية الإسلامية .

ويشير كالا إلى المكانة العالية التى شغلها داود المناوى العطار فى أذهان أهل ذلك الفن ، حتى إنهم لبثوا يذكرونه ، ويمدحونه ، فترة طويلة للغاية بعد موته ، ولم تخل فصول خيال الظل من ذكر اسمه والتنويه بفضله .

وفى مخطوطة تيمور ، أسماء بعض الرواة كأحمد عقيلة ( دور ٢ — ص ٦٥ المخطوطة ) ودرويش القشاش ( استقبالة المقدم ص ٦٦ المخطوطة ) وحسين حنطور (ص ١٩٠) ومحمد يونس سماحى (ص ٢٠٠)

كل هؤلاء ، كانوا لاعبين ، ورؤساء فى فرق خيال الظل .

وهكذا ، تتسلسل أسماء مؤلفى التمثيليات ورواتها ، من القرن السادس عشر إلى بدايات القرن العشرين .

وأما الملاحظات التى كتبها أحمد تيمور على نصوص

(١) صفحات ١٨٥ إلى ١٨٧ من لعبة التمساح .
Das krokodilspiel

هذه التمثيليات ، فهى ملاحظات قارئ نابه وليست ملاحظات دارس متوفر على البحث .

وهى خواطر رجل كان بين يديه مخطوط اقتناه ، فعلق عليه ، مستعجلا غير متعمق .

وحقاً أعطانا فى سطور قليلة من كتابه « خيال الظل » إشارات إلى طريقة اللعب وصنع الشخوص وعددها فى بعض هذه التمثيليات إلا أنه لم يقل شيئاً عن تاريخها أو تطورها أو مغزاها . بل إنه لم يسعفنا بحصيلة كافية من الملاحظات التى كان من الممكن أن تواتى رجلا أدرك هذا الفن أثناء عرضه ، واقتنى من نماذجه هذه المخطوطة الهامة .

● التصوير والتماثيل عند العرب

وكتابه خيال الظل ، لا يقتصر على فن التمثيل بالدُّمَى ، بل هو يضم كذلك صفحات عن اللعب والتماثيل المصورة عند العرب (من ص ٣٠ إلى ص ٨٠) فالجانب الأكبر من هذا الكتاب — إذن — أفرد لهذا الموضوع الثانى .

بدأ تيمور بأن فرق بين التماثيل التى يحرمها الإسلام وتلك التى يبيحها .

وكأنى به ، يتحاشى ، هجمات المتشددين وآراء العامة ، الذين كانوا يظنون أن الدين ينهى عن الاشتغال بهذا الفن .

بل إن تيمور ليصرح بهذا ، فى رسالة له إلى الأستاذ محمد كرد على فيقول :

أما التصوير فكنت كتبت مقالة عنه عند العرب فى الهلال (٢٧ — ٥١٣ و ٦٠١) وربما كان فيها ما يفيدكم ولكن هذه المقالة أصبحت لا شىء بجنب ما جمعته بعد ذلك فى رسالة خاصة تممتها وأعددتها للطبع تمنعنى من طبعها الآن أن ذكر العرب حتى نبيهم عليه الصلاة والسلام بخير أصبح معدوداً عند عامتنا ومن على شاكلتهم عنواناً لبغض الكاثلين فأخرت الطبع خوفاً من الإهانة وقد اطلع على هذه الرسالة صديقنا الأستاذ جريفنى فأعجبته وشدد على فى سرعة إظهارها فذكرت له عذرى فى تركها الآن » .

والواضح من مفردات اللعب والتماثيل المصورة التى ذكرها تيمور ، أنها كانت تشغله كباحث فى الحضارة الإسلامية ، ولعله أراد أن يبرهن على أن العرب استخدموا فنون النحت والتصوير وأبدعوا فيها ، أيما إبداع .

لكنه لم يتقص الموضوع ، ولم يتوفر عليه بمنهاج علمى واضح .

وخلاصة القول أن الكتاب الذى أصدرته لجنة نشر المؤلفات التيمورية بعنوان « خيال الظل واللعب والتماثيل المصورة » يضم نوعين مختلفين من الموضوعات : أولها ملاحظات كتبها المؤلف على مخطوطة السرماطة فى خيال الظل والثانى ملاحظات تاريخية على شواهد فنون النحت والتصوير فى الحضارة الإسلامية .

وليس يجمع بين هذين الموضوعين إلا اسم المؤلف.

ثم إن هذا الكتاب الذى صدر عام ١٩٥٧ ، لم يتحر ناشروه الدقة العلمية ، إذ كان جديراً بهم أن يبحثوا عن الرابطة بين ملاحظات تيمور على فن الخيال وبين المخطوطات الموجودة فى خزانته ، والخاصة بهذا الفن .

غير أن الكتاب ، على ما فيه من نقص ، جليل المكانة ، بالنسبة لدارس الفن الشعبى ، لا سيما أن المصادر العربية فى هذا الفن ، قليلة كل القلة وبعضها يستند على أقوال المستشرقين فحسب وربما وقع فى خطأ[١] .

● المعجم الكبير فى الألفاظ العامية

فى رسائل تيمور الخاصة إلى أصدقائه[٢] ما يشير إلى أنه أنفق طويل وقت فى إعداد كتاب جليل ،

(١) مثال ذلك تعريب الدكتور محمد فؤاد حسنين على لاسم درويش القشاش فقط عن كالا ، فجعله القصاص — صفحة ١٠٤ من كتابه قصصنا الشعبى — ويبدو أن المؤلف لم يقرأ النص العربى كما قرأه تيمور .

(٢) ص ٨٨ ذكرى أحمد تيمور .

ضخم الحجم والمكانة « يكشف عن أصول الكلمات العامية ومعانيها ويحـل معقودها ويوضح غوامضها ويبين مرادفها من الفصيح » .

هذا الكتاب الضخم هو « المعجم الكبير فى الألفاظ العامية ، الذى وصف بأنه ربما كان أهم ما وضع تيمور من مؤلفات[1] .

رجعنا إلى فصول منه ، تفى التعرف إليه ، وهذه الفصول يعدُّها الدكتور عبد الحميد يونس ، للنشر ، وفيها مقدماته ، العامة وتعليله للمنهاج اللغوى الذى أخذ به ، وصفحات كثيرة من مواده .

وأول ما يطالعنا من مناهجه ، ذلك الموقف الفكرى الذى يتخذه تيمور من الفصحى ، فيحمل لها عاطفة أقرب ما تكون إلى التقديس — ويقول فى مطلع افتتاحية الكتاب « أما بعد فإن اللغة الشريفة العربية — صانها الله وأعادها لسابق جدتها » .. وهـذا الدعاء ليس تزيُّداً ولا هو حلية أسلوبية ، وإنما هو خلاصة مناهجه ، وغاية أهدافه .

إنه يريد — كما قلنا — أن يحفظ على الفصحى جلالها ويرد إليها نقاءها .. ويرى أن هذه اللغة تطرق « إليها الفســاد بكثرة الدخيل وشيوع اللحن والتحريف بسبب ما استلزمه الفتح الإسلامى من الاختلاط بغير العرب » وأن أئمة هذه اللغة « رضى الله عنهم وجزاهم خير الجـزاء » هبـوا « لحياطتها والذود عن حياضها بتدوين أصولها وقواعدها ، وتقييد شواردها وأوابدها ، حفظاً لها من الضياع ، بتغيير الأزمان والأوضاع ، فلم يغادروا صغيرة ولا كبيرة مما وسعه اطلاعهم ووعته أسماعهم ، إلا أحصوها فيما ألفوه ودونوه ، لا سيما فيما يختص بالتفريق بين العربى الأصيل وما صار فى حكمه من معربات العرب وبين ما ولده المحدثون وابتذلته العامة صوناً للغة من الخطل وتمييزاً للطيب من الخبيث والصحيح من البهرج » .

وهكذا ، يرى تيمور ، أن من تقاليد أئمة اللغة ، أن يذودوا عنها بتدوين شواردها وأوابدها ، وأن يفرقوا بين الأعجمى والعربى ، والدخيل والفصيح .

● الغرض من معجم الألفاظ

على هذه التقاليد سار تيمور ، وعلى ضوئها حدد أهدافه فقال :

« غرضنا الأول من وضع هذا الكتاب إحياء اللغـة العربية الصحيحة بذكر العامى وتفسيره ، ورده إلى نصابه من الصحة إن كان عربى الأصل أو بيان مرادفه إن لم يكن كذلك ليحل محـله ويرجع إليه فى الاستعمال فإن جهلناه اقتصرنا على تفسـير المعنى وتوضيحه ليتسنى لمن وجده بعدنا أن يتمم ما بدأنا به ويوفى ما قصرنا فيه » .

ولم يكن من غرضه أن يؤلف معجماً جامعاً شاملا ، لسائر ألفاظ العامية ، ذلك أنه أهمل تلك الألفاظ التى اشتهرت صحتها أو تلك التى تغيرت تغيراً طفيفاً ، وتعليله لإهمال هذا الجانب — وهو جانب غير قليل — أن تصحيحه ميسور « بالرجوع إلى معاجم اللغة وقواعد العربية » .

● تقسيمه للألفاظ العامية

تيمور — إذن — منتبه إلى الأعجمى والدخيل ، وإلى العامى ، فكل هذا يمثل عللا تصيب الفصحى وتصور اعوجاجاً ينبغى تقويمه أو بيانه وربما ينبغى الحذر منه .

وأية أقسام ، تلك التى أحكمها تيمور فى العامية ؟

إنها ثلاثة : أولها قسم عربى الأصل ، وثانيها قسم دخيل من لغـات شتى ، وثالثها قسم عامى محض « لا أصل له أو غاب عنا أصله » .

● فماذا صنع بالقسمين الأخيرين ؟

يقول تيمور :

« أما الدخيل من اللغات كالتركية والفارسية والمصرية القديمة وغيرها ، فنذكره ونفسره ونبين أصله ومرادفه إن وقفنا عليه ، خلا أشياء من اللغات الأفرنجية ضربنا عنها صفحاً كبعض أسماء الآلات المستحدثة ودقائق أجزائها » .

وأما القسم العامىّ المحض فتيمور يذكره ويبين معناه وقد يبين مرادفه .

● الإشارات التاريخية

ومما يسترعى النظر ، أن تيمور حاول — على

---

(١) ص ٨٨ ذكرى أحمد تيمور .

نحو ما — أن يؤسس شيئاً من العلاقات التاريخية ، لعدد من هذه الألفاظ .

وحقاً هو لا يقدم لنا بحثاً لغويا ، قائماً على منهاج تاريخي ، لكنه يحاول أن يرد بعض الألفاظ إلى استعمالات تاريخية متفاوتة العصور ، ومن هنا ، كانت إشاراته أحياناً إلى تلك الكتب والمصادر التي جرت فيها هذه الألفاظ .

ومن هنا — كذلك — كان إحساسه بأن هذه الإشارات التاريخية ، مع أهميتها ، ليست كافية . فهو يقول :

« ولما كان في العامي ما هو قديم الاستعمال وما هو حديثه ولا تخفى الفائدة من معرفة تاريخ الكلمة وبدء استعمالها عندهم وكان إثبات ذلك متعذراً بل مستحيلا أردنا تقريبه بالتنبيه على ما رأيناه مذكوراً في كتاب أو شعر أو عبارة مع ذكر وفاة المؤلف أو القائل أو زمنه »

- نماذج الأدب والعادات

ومع أن الغرض الشامل والرئيسي للكتاب أن يكون معجماً لغويا ، إلا أن تيمور يثبت فيه نماذج ليست قليلة من الأقوال الأدبية الشعبية ، نثرها وشعرها ، كما أنه يثبت فيه إشارات إلى العادات والتقاليد ، ويسجل هذا كله في المقدمة فيقول إنه لم يخل الكتاب من ذكر كثير « من أمثالهم وألفاظهم » و « أقوالهم في الرقى والدعوات وكلمات نسائهم في التأخيذ المسمى عندهم بـ « الشبشبة » وشرح ألعابهم وغير ذلك ... بحيث أصبح شاملا لكثير من أحوالهم وعاداتهم فوق ما فيه من لغاتهم » .

- ولكن كيف طرح تيمور هذه الأقوال الأدبية ؟

هل خطر له أن يقيسها بأي من مقاييس علم التراث الشعبي ؟ أو بالأحرى — هل نستطيع نحن أن نشتم في تناوله لها أي بادرة من البوادر التي تدخل تحت هذا العلم ؟

لا شيء من هذا . فكل ما اعتمده تيمور هو الجانب اللغوي أو البلاغي ، وعلى أساس مفهومه الفصيح .

وهذا هو مثال لعرضه تلك الأقوال .

نقرأ تحت عنوان « المناداة على السلع » النص التالي :

« المناداة على السلع تذكر في علم البلاغة منها ما هو من التشبيه كقولهم لوبيه يا فجل ومنها ما هو نسبة إلى مكان جودته كقولهم مطراوي يا ملوخية » .

ثم يذكر ما جاء في تاريخ ابن الفرات الجزء السابع من إعجاب ابن الخشاب بمناداة البياعين ببغداد وما قاله فيهم وما جاء في الجزء الأول من خطط المقريزي عن المناداة على العنب ، وغير ذلك من المراجع اللغوية والتاريخية . ويثبت في النهاية أربعة وأربعين نداء شعبيا على السلع .

والقاعدة ذاتها يطبقها تيمور على فنون الشعر ، من زجل ومواليا وقوماً ودوبيت وموشحات وهو يتسلسل ، مع الألفاظ ، حسب ترتيبها الأبجدي ، فاذا جاءت كلمة « أبوح » مثلا شرحها بأنها « أغنية للصبيان يجتمعون فيغنونها » ويورد نص الأغنية ، بغير أن يعلق عليها أو يستطرد إلى اللعب وأدواته ، ومناسباته .

- تقدير المعجم

ومهما يكن من شيء فمعجم الألفاظ العامية ، مؤلف جليل القيمة ، يضم نماذج كثيرة للأقوال الأدبية ، مفرداتها وتراكيبها ، واستعمالاتها .

وهو بهذا الوصف ، مرجع يهم دارس الفصحى ، ويهم — أكثر من هذا — دارس الأدب الشعبي ، لأنه يتناول بالبحث ، تلك العلاقة الوثقى بين الفصحى والعامية .

وتبدو أهمية ، وقيمة هذا المعجم ، إذا قارناه ، بقاموس أحمد أمين في العادات والتقاليد .

وقد يقال إن معجم تيمور لغوي ، وقاموس أحمد أمين ليس كذلك ، ولكن الدراسة المستأنية لمواد القاموسين ، تظهر أمامنا قدراً مشتركاً وكافياً للمقارنة ، وتدلنا على أن معجم تيمور أعلى مكانة وأوسع أفقاً ،

من قاموس أحمد أمين . ولعل ذلك يرجع إلى الاختلاف فى الغرض الذى توخاه كل من العالمين الجليلين فعلى حين يصرح تيمور بأنه أراد أن يتقصى الجوانب الدخيلة والعامية لفرزها عن الألفاظ ذات الأصل العربى ، فيضع – بهذا القصد – إطاراً واسعاً هو اللغة العامية على امتداد آفاقها نجد أن أحمد أمين يصرح فى مقدمة «قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية» بأنه قد استرعى نظره أن «المستشرقين وأمثالهم فى حاجة إلى شرح التعابير الشعبية» فأخذ بجمع هذه التعابير ويشرحها .

وعلى حين يسير تيمور على تقاليد أئمة اللغة ، يتأثر خطاهم وينقب فى كتبهم ، ولهذا كله فائدة مباشرة تبدو فى اتساع دائرة البحث ، وغزارة مصادره ، نجد أن أحمد أمين ، قد تأثر – على نحو لاجدال فيه – بكتاب ادوار وليام لين عن عادات وطبائع المصريين المحدثين .

● الكنايات والأمثال

والآن ننتقل إلى كتابى تيمور «الكنايات العامية» و «الأمثال العامية» .

فى كتابه الكنايات قدم تيمور مجموعة تتألف من ثلثمائة وستة وثلاثين قولا سائراً ، وضم فى «الأمثال» ما يزيد على الثلاثة آلاف مثل .

وإثبات هذه الآلاف من الأقوال الأدبية يعتبر أهم ميزات الكتابين .

ولكنا نلاحظ ، أن تيمور ، سائراً على منهاجه اللغوى ، قد قسم هذه الأقوال إلى كنايات وأمثال ، وهو تقسيم لايسيغه علم الفنون الشعبية. ذلك لأن الباحثين فى هذا العلم ، يدرجون كافة أقسام الأقوال الدارجة ، تحت نوع واحد ، كما أنهم يعتبرون النماذج التى أوردها تيمور تحت اسم الكنايات ، من صميم الأمثال الجارية .

وبمعنى آخر فإن تيمور يعتبر المثل غير الكناية فى حين أن علم الأدب الشعبى ، يراهما شيئاً واحداً ، لأنهما نوع واحد .

وهذا معجم إيريك بارتريدج [١] ومعجم برنى وملفن فان دن برك [٢] مثالان طيبان لموقف مؤلفى معاجم اللهجات والعاميات ، الذين يضعون المثل والكناية والاستعارة والتشبيه ، فى باب واحد .

بل إن المشتغلين بجمع نماذج الأدب الشعبى لا يفرقون بين المثل وغيره ، على أساس الفوارق البلاغية .

وبين يدينا بطاقات الاستيفاءات التى أصدرتها لجنة «الأقوال الجارية مجرى الأمثال» وهى تلك اللجنة المتفرعة عن «الجمعية الأمريكية للهجات» وهذه البطاقات تغطى ما نسميه نحن البيان والبديع ، وذلك تحت تعبير «فنون المثل» .

ولكن من التعسف حقاً ، أن نطالب تيمور بمنهاج فولكلورى ، أو أن نحاسبه على أنه خالف أصول التحقيق العلمية المتبعة فى ميدان الفولكلور ، فالرجل لم يقل لنا إنه صنف هذه الكتب على منهاج آخر ، غير المنهاج اللغوى البلاغى الموروث .

● ملحق الأمثال والكنايات

هذا المنهاج اللغوى ، مطبق تطبيقاً واضحاً فى «معجم الألفاظ العامية» ومطبق كذلك فى ملحق كتابى الكنايات والأمثال العامية الذى يستحق أن نوليه عناية خاصة ، فماذا صنع فى هذا الملحق ؟

أدرج تيمور ، نماذج من الأقوال الدارجة تحت ما يقرب من الأربعين باباً من أبواب النحو ، وأورد مجموعة أخرى فى ثمانية أبواب للبلاغة ، ووضع غيرها فى تقسيمات الصرف وفقه اللغة [٣] .

وأول ما يلاحظ على هذا المنهاج ، أن تيمور أخذ

(١) A Dictionary of Slang and Unconventional English

(٢) The American Tresaurus of Slang.

(٣) راجع صفحات ٥٤ إلى ١٢٨ من كتابه «الكنايات العامية»

قواعد الفصحى وعلومها اللسانية ، وطبقها على الأقوال الدارجة .

ويمكن الاعتراض على هذا المنهاج بعدد من الأسباب .

● العلاقات اللغوية

وفى صدر هذه الأسباب ما يتصل بالعلاقات اللغوية بين الفصحى والدارجات . ومن الممكن أن نحصر وجهات النظر المختلفة ، فى العلاقة بين لغة الكتابة ولغة الكلام ، فى اتجاهين اثنين : أحدهما يرى أن الفصحى لغة كاملة النمو ، لها قوانينها ، وضوابطها ، ولها علومها الراسخة ، وأنها فى انتشارها قد تولدت عنها لهجات متباينة ، لكن هذه اللهجات لم تستكمل مقوماتها ، ومن المتعذر أن تتم لها مثل تلك المقومات ، وحسبنا أن نعرف أن الدارجات لا قواعد نحوية لها .

ومن هنا ، ينبغى أن نطبق على هذه الدارجات قواعد الفصحى أولا وأخيراً ، سواء فى منطق اللغة ، أو فى بلاغتها ، أو صرفها .

وأما وجهة النظر الأخرى — والتى يمكن أن نتابعها بتفصيل عند عالم مستشرق هو يوهان فك[1] — فترى أن التوليد عن الفصحى ، قد بدأ منذ أن انتشرت القبائل العربية غرباً وشرقاً ، وشمالا ، وأن هذا التوليد قد صار « لغة التخاطب والتفاهم التى تتميز — رغم اختلافها فيما بينها بسبب الاختلاف المحلى والاجتماعى — تميزاً واضحاً عن العربية الفصحى بطائفة من السمات والخصائص المشتركة بينها فى المادة الصوتية وصوغ القوالب وتركيب الجمل والقواعد النحوية والمادة اللغوية وطرائق التعبير (٢)

والحق أن الاختلاف بين وجهتى النظر هاتين ، قديم قدم التوليد ذاته ، فطوال الفترات التى تعرضت فيها الفصحى للعلل الناشئة من « اللحن » والانصراف عن الإعراب ، نهض علماء متشددون ، يدعون إلى تنقية الفصحى مما أصابها ، ولعل الرسالة المنسوبة إلى الكسائى فى ألحان العامة ، وهى محاولة قديمة لتصحيح الأخطاء الموجودة فى لغة التخاطب ، أن تكون بادرة أولى فى هذا الاتجاه .

غير أن آخرين رأوا ، أن التخاطب « لغة أخرى قائمة بنفسها يشهد لها ما فيها من التغاير الذى يعد عند صناعة أهل النحو لحنا[1] » وأن الفصحى ، وهى اللغة الشريفة الجليلة ، كانت جارية لزمن طويل قبل استنباط قواعد النحو ، ولا بأس فى أن يقوم بعض علماء اللغة ، باستنباط منطق للدارجات[2] .

وهكذا يبدو الفرق واضحاً بين أصحاب النظرة الأولى — وأصحاب النظرة الثانية .

وهذا الفرق ، نجده فيما ترك الجانبان من مجموعات الأدب الشعبى — فأحمد تيمور مثلا ، يدرج نماذجه تحت تقسيمات علوم اللغة المعروفة ، أو هو يدرجها فى ارتباطها بالأصول النقية من لغة مصر ، على حين أن ابن خلدون ، يثبتها بغير أن يضعها فى أى من أبواب البلاغة المعروفة ، بل يذهب إلى القول بأن الأقيسة الواجب اتباعها ، ينبغى أن تشتق من بلاغة المولدات ، ذلك أنه من المتعذر أن تقيس معنى من المعانى ، على قاعدة هو غريب عليها .

وأياً كان الرأى فى هذا الموضوع ، فالواضح أن منهاج تيمور ، أقرب إلى مناهج النحاة والبلاغيين القدامى ، منه إلى مناهج علماء اللغة المحدثين . فالتقسيمات التى طبقها على ألفاظ العامية ، وكناياتها وأمثالها ، مستمدة من القواعد النحوية والبلاغية وحدها ، فى حين أن هناك نظرات أخرى ، فى علوم اللغة الحديثة ، تعتبر أن اللغة كائن حى ، ينبغى ألا تبتر منه أجزاء نزولا على الاستعمالات القديمة ، بل ينبغى أن تلائم

(١) العربية دراسات فى اللغة واللهجات والأساليب — ليوهان فك ترجمة الدكتور عبد الحليم النجار .

(٢) ص ١٠٢ المرجع السابق .

(١) ص ٥٥٨ من المقدمة لابن خلدون .

(٢) ص ٥٥٧ المرجع السابق .

بينه وبين أسباب حياته السائدة ، وينبغى أن تراه وسط المجموعة الهائلة من العلاقات اللغوية . فلغة الكتابة مثلا ، ليست فى معزل عن لغة الكلام ، ومن المستحيل أن تنعزل الواحدة عن الأخرى ، وأقرب الأمور إلى الصحة ، أنهما تتبادلان الغزو والتأثير .

وإذا تعرض الباحث لأساليب البلاغة فى لغة ما ، كان من واجبه — كما يقول ابن خلدون مصيباً — أن يعتبر بتذوق أهل هذه اللغة ، لهذه الأساليب .

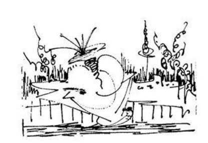
● خلاصة

لكن عيباً ما ، لا يجوز أن يقلل من قيمة المجموعات التى سجلها تيمور من الألفاظ والأساليب الفنية العامية . ولا يهم فى ذلك ، أنه كان ينظر إلى العاميات نظرة استعلاء ، أو أنه كان يعتبرها مجرد وباء أصاب الفصحى أو أنه تناولها بمناهج المتشددين من قدامى النحاة وأهل البلاغة .

بل المهم ، أن عالماً كبيراً وجليلا ، قد ترك لنا — نحن المعنيين بدراسة الأدب الشعبى — ذخيرة من التعابير الجارية فى زمانه ، وأنه أتاح لنا ، عدداً من المصادر والمخطوعات النادرة ، وأنه فى سعيه النبيل ، للحفاظ على الفصحى ، قد حلل أكبر قدر ممكن من الكتابات العربية السابقة عليه ، فأصبح من اليسير على الدارس المعاصر ، أن يرجع إليه ، ويستعين بتحليلاته وهو يقرأ تلك المصادر القديمة الضافية .

وهكذا فتيمور يشـــغل مكانة يقدِّرها المعنيون بالفصحى حق قدرها ، ويقدِّرها كذلك أولئك الذين أخذوا على عاتقهم أن يفصحوا عن العلاقة الوثقى بين لغة الكتابة ولغة الكلام ، والذين يريدون أن يظهروا للأعين ، تلك الرابطة الوثقى كذلك ، بين الآداب والتاريخ الرسمى ، وبين الأدب والتاريخ غير الرسمى ، فنحن العرب أمة ، لم تعش على زاد واحد ، ولا هى كانت دون الأمم الأخرى ، خلقاً لحياتها الروحيـــة الفنية ، بل لعلها كانت من أغزر الأمم ، إنتاجاً ، للتراث المكتوب وللتراث الشفاهى .





# التصوير العربي في العصر الفاطمي

بقلم الدكتور حسن الباشا

أشارت المصادر الأدبية إلى عناية الفاطميين بالتصوير ، واهتمامهم برعاية المصوّرين ، وحرصهم على استدعاء بعض مشاهير المصورين العرب للإقامة بينهم ، ورغبتهم فى تزيين مبانيهم بالتصاوير المختلفة . ولقد ذكر المقريزى أن الخليفة الآمر بأحكام الله الفاطمى شيّد ببركة الحبش مَنْظَرَة صوّر فيها عدداً من شعرائه وبلادهم ، وكتب فوق صورة كلٍّ منهم أبياتاً من الشعر نظمها الشاعر نفسه يمدح فيها الخليفة ، ويصف المنظرة .

وعلى الرغم من الآثار الأدبية التى يُستشَفُّ منها إقبال الفاطميين على التصوير فإن الآثار المادية التى بقيت لنا قليلة — اللهم إلا ما يتعلق باستخدام التصوير كعنصر زخرفى فى منتجات الفنون التطبيقية .

وترجع قلة الصور الباقية إلى أن التصوير لم يدخل المساجد : وذلك لما وَقَرَ فى نفوس المسلمين فى العصور الوسطى من وجوب إبعاده عن المعتقدات الدينية ، ووجوب التحفظ منه ومن أهدافه المنحرفة . ومن ثم اقتصر استخدامه على زخرفة المبانى المدنية فقط . ومن المعروف أن هذه المبانى المدنية تعرضت للكثير من عوامل الخراب والهدم ، كما جرى عليها كثير من التعمير والتجديد على مدى الزمن بحيث فقدت معالمها القديمة ، أو حتى زالت تماماً من الوجود ، وذلك شأن المبانى غير الدينية فى المدن التى قدّر لها أن تظل مأهولة حتى العصر الحديث . ومن هنا كان من الطبيعى ألا يصلنا شيء من الصور التى كانت تزخرف المبانى الفاطمية .

ومع ذلك فقد وُفِّق علماء الآثار إلى اكتشاف بعض صور تُنْسَب إلى العصر الفاطمى : ذلك أنه فى سنة ١٩٣٢ قام متحف الفن الإسلامى بالقاهرة — أو دار الآثار العربية ، كما كانت تسمى فى ذلك الوقت — ببعض الحفائر بمدينة الفسطاط ؛ وكانت هذه المدينة قد خُرِّبت وهجرها سكانها ، فاندثرت معالمها ؛ وغطّتها الأتربة والأنقاض . وقد كشفت هذه الحفائر بجوار أبى السعود عن بقايا حَمَّام يرجع إلى العصر الفاطمى ، قد زخرفت بعض حنايا جدرانه بصور مرسومة بالألوان المائية الحمراء والسوداء على طبقة من الجص . وقد نقلت هذه الرسوم إلى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة حيث لا تزال معروضة إلى اليوم[1] .

ومما يسترعى النظر فى هذه الرسوم أنها كانت تزخرف بعض الحمامات . والحق أن المسلمين أقبلوا على زخرفة الحمامات بالصور المختلفة حتى إن كثيراً من الصور التى وصلت إلينا كانت تزخرف جدران حمامات ؛ كما ورد فى المصادر الأدبية ذِكْر كثير من الحمامات التى زينت حيطانها بالصور ، ومن ذلك حمام سيف الدين بدمشق الذى وصف صوره الشاعر عمر بن مسعود الحلبى الشهير بالمحار بأبيات جاء فيها :

وخطٌّ فيه كل شخص إذا
لاحظْتَهُ تحسبه ينطقُ

(١) أورد الأستاذ الدكتور محمد مصطفى فى مقاله « تصوير الحياة اليومية فى الفن المصرى الإسلامى » المنشور بالعدد الأول من « المجلة » صورة لأحد هذه الرسوم .

ومثَّل الأشجار فى لونها
ولينها لو أنها تورقُ
أطيارها من فوق أغصانها
بودّها تنطقُ أو تزعقُ
وهيئة الملك وسلطانه
وجيشه من حوله يحدق
هذا بسيفٍ وله عبسةٌ
وذا بقوسٍ وبه يعلقُ

* * *

ولقد شاع تزويق الحمامات بالصور حتى شدّد الفقهاء فى العصور الوسطى فى التنبية إلى ما فى ذلك من حرمة ، وإلى الحث على إزالة الصور من الحمامات ؛ فقال أحمد بن حنبل – مثلا – : « إن الإنسان إذا دخل الحمام ، ورأى فيه صورة فينبغى أن يحكها ، فإن لم يقدر خرج » .

على أنه لم يكن يقصد من الصور فى الحمامات الزخرفة فحسب ، بل كان يقصد منها أيضاً فوائد صحية ونفسية . ولقد زعم بعض المؤلفين أن الاستحمام يحلّل القوى الثلاث فى الإنسان : القوة النفسية ، والقوة الحيوانية ، والقوة الطبيعية ؛ وأن النظر إلى الصور المختلفة يقوى هذه القوى الثلاث : فالنظر إلى صور المودة ومجالس الطرب يقوى القوة النفسية ، وتأمل صور القتال والحرب والصيد يقوى القوة الحيوانية ، ومشاهدة صور البساتين والأشجار والأزهار وأشباهها تقوى القوة الطبيعية ، ومن ثم كانت زخرفة الحمامات بمختلف الصور تساعد المستحم – فى زعمهم – على تقوية قواه الثلاث ، واستعاضة ما فقد منها .

* * *

وبالإضافة إلى الرسوم الحائطية امتدّ نشاط المصورين فى العصر الفاطمى إلى ميدان تزويق المخطوطات بالتصاوير . وإذا كان لم يصلنا مخطوطات مزوّقة من هذا العصر فإنه قد عثر على بعض قطع



شكل (١)
صورة مرسومة بالألوان المائية على الجص . عثر عليها بالحمام الفاطمى بجوار أبى السعود . القرن العاشر الميلادى أو الحادى عشر

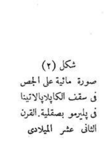
من الورق عليها تصاوير صغيرة تنسب إلى الفاطميين . وقد اكتشف الجزء الأكبر من هذه التصاوير فى إقليم الفيوم بمصر ، وحفظ فى مجموعة الأرشيدوق رينر بالمكتبة الأهلية فى ڤيينا .

ومن التصاوير التى تنسب إلى العصر الفاطمى تصويرة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة يرجّح أنها تمثل أميرًا شابًا ومعه أحد قواده . ويمتد فوق صورة الرجلين شريط من كتابة كوفية مزهرة نصها : « عز وإقبال للقائد أبى منصـ » .

* * *



شكل (٢)
صورة مائية على الجص في سقف الكاپلاپالاتينا في پليرمو بصقلية. القرن الثاني عشر الميلادى



شكل (٣)
صورة مائية على الجص فى الكاپلاپالاتينا فى پليرمو بصقلية . القرن الثانى عشر الميلادى .

وتتفق هذه التصويرة مع الصور المرسومة على الجصّ فى الحمام الفاطمى فى عدة أمور : منها طريقة رسم زخارف الثياب ، ورسم الوجه ، وأسلوب رسم عمامة الرجل فى يمين الصورة ، ورسم الطيور المتدابرة .

وبالمتحف البريطانى ورقة عليها رسم شعبى يمثل معركة حربية ربما يرجع إلى القرن الخامس أو السادس الهجرى ( الحادى عشر أو الثانى عشر الميلادى ) . ويشاهد فى الرسم فرسان يهاجمون قلعة وقف على أسوارها وأبراجها حماتها يدافعون عنها بالسهام ، فى حين يتصارع الفرسان حولها بالحراب والسيوف ؛ ويلاحظ البعض وقد أصابته ضربات قاتلة فسقط من فوق ظهر فرسه . وليس فى الرسم أية مراعاة لقواعد المنظور أو للتناسب : إذ يرسم الحصان — مثلا — فى حجم القلعة ؛ كما تبدو رسوم الخيل على هيئة لعب الأطفال . غير أن الرسم لا يخلو من الحيوية ومن التعبير عن شىء من الحركة .

* * *

ولم يقف فنُّ التصوير العربى الفاطمى عند حد مصر وسورية ، ولكنه انتشر أيضاً مع انتشار نفوذ الفاطميين وحضارتهم . ولقد تردد صدى هذا الفن فى پلرمو بجزيرة صقلية حيث زخرفت جدران « الكاپلاپالاتينا » بصور من الطراز العربى الفاطمى .

ولقد تمت زخرفة هذه الكنيسة فى عهد الملك روجر الثانى الذى كان مشغوفاً بالحضارة العربية ، وقرب إليه العلماء العرب ، وعلى رأسهم أعظم جغرافيى العصور الوسطى قاطبة : أبو عبد الله محمد ابن محمد الإدريسى الذى أهدى إليه كتابه العظيم : نزهة المشتاق فى اختراق الآفاق » . ومما اشتهر عن هذا الملك أنه كان يتزيا بالزىّ العربى ؛ واشتمل رداء تتويجه على زخرفة مؤلفة من كتابة عربية .

وليس من شك فى أن الصور ذات الطابع المدنى فى « الكاپلاپالاتينا » قد قام بعملها فنانون من العرب . ذلك أن هذه الصور يحفّ بها أشرطة من الكتابة العربية . كما أن هذه الصور تتبع التقاليد الفنية الفاطمية سواء من حيث الموضوع أو الأسلوب . وهى لا تشبه فقط الصور المائية الفاطمية المرسومة على الجص ، ولكنها تشبه أيضـاً صور الفنون التطبيقية كرسوم التحف الخزفية والخشبية .

وتشتمل هذه الرسوم على كثير من الصور التى تمثل موضوعات اجتماعية ، وكذلك على صور الحيوان والطير فى أوضاع متماثلة ، أو فى حالة انقضاض بعضها على بعض ، فضلا عن زخارف نباتية من النخل والأزهار وأوراق الشجر و الفاكهة . ويحدُّ الصور إطارٌ من حبّات اللؤلؤ .



شكل (٤)
صور مائية مرسومة على الجص فى الكاپلاپالاتينا فى پليرمو بصقلية. القرن الثانى عشر الميلادى

ومن الرسوم التى تسترعى النظر فى زخارف « الكاپلاپالاتينا » فى پليرمو صورة فوق أرضية نباتية تمثل صياداً على صهوة جواد، ويشاهد الصياد يحمل على يده اليمنى طائراً من طيور الصيد ، ويشير إليه بسبابة اليد اليسرى . وقد شاع رسم هذا الموضوع فى العصر الفاطمى : إذ ظهر فى الرسوم المحفورة فى الخشب فى حجاب الهيكل فى كنيسة الست بربارة ، وقد نقل هذا الحجاب الذى يرجع إلى العصر الفاطمى إلى المتحف القبطى بمصر القديمة ، كما صور هذا الموضوع أيضا فى الألواح الخشبية الفاطمية التى عثر عليها فى أنقاض بمارستان قلاوون . ومن جهة أخرى يلاحظ أن هذه الصورة قريبة الشبه من صورة على صحن من الخزف ذى البريق المعدنى محفوظ بمتحف الفن الاسلامى بالقاهرة ( رقم ١٣٤٧٧ ) . والشبه هنا واضح من حيث الموضوع ، وأسلوب رسم بعض الأوضاع .

وقد شاع فى رسوم « الكاپلاپالاتينا » تمثيل موضوع الشرب ، وهو من الموضوعات المألوفة أيضاً فى الفن الفاطمى ومن هذه الرسوم صورة تمثل إنساناً جالساً وفى يده اليمنى كأس ، وفى اليسرى زهرة ويتدلى فوق جبهته وصدغيه خصلات من الشعر ، وتحف برأسه هالة ،ويكسو الرداء الذى يرتديه زخارف تتألف من وحدة متكررة ، ويحفّ بالصور إطار من حبات اللؤلؤ .

وتتفق هذه الصورة مع صورة الحمّام الفاطمى فى كثير من المظاهر : من ذلك شكل الكأس ، وأوضاع اليدين ، والإطار المنقّط ، والهالة حول الرأس ، وزخرفة الرداء ، وإحدى الخصلات المتدلية على الجبهة ، والجسم المواجه ، والنظرة الجانبية ، وطريقة رسم معالم الوجه ، فضلا عن الأسلوب المسطح المعتمد على الخطوط ، وعدم الدقة فى رسم جسم الإنسان .

ومن صور الشرب فى « پليرمو » صورة تمثّل سيدة جالسة وقد أمسكت فى كلٍّ من يديها كأساً . وتشبه هذه الصورة — من حيث طريقة الجلسة ، ومن حيث تحديد النصف الأسفل من الصورة بخط واحد متصل — صورة مرسومة على صحن من الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى محفوظ بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة ، عليه إمضاء « جعفر » الذى « زوقه »[١] ( رقم ١٣٤٧٨ ) .

وبالإضافة إلى الصور التى تمثل موضوع الشرب زخرفت الكاپلاپالاتينا » بصور تمثل موسيقيين وموسيقيات . وقد شاع تصوير هذا الموضوع أيضاً فى الفن الفاطمى . ومن أمثلة ذلك الصور المحفورة على الألواح الخشبية الفاطمية التى عثر عليها فى أنقاض بيمارستان قلاوون ، والتى سبقت الإشارة إليها ،وبعض الصور المرسومة على الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى ومن ذلك صحن محفوظ بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة ( رقم ١٤٩٢٣ )

وإلى جانب موضوع الموسيقى ظهرت فى «بليرمو»

(١) أشار المرحوم الدكتور زكى محمد حسن فى مقاله « تحف جديدة من الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى » فى مجلة كلية الآداب — ديسمبر سنة ١٩٥١ صفحة ٩٩ إلى كلمة « جعفر » . ولقد استطعت أن أقرأ كلمة « زووقه » التى تناثرت حروفها على سطح الصحن .



شكل (٥)
صور مائية على الجص فى الكاپلاپالاتينا فى پلبرمو بصقلية . القرن الثانى عشر الميلادى

صور تمثل موضوع الرقص ، وهــذا أيضاً من الموضوعات المعروفة فى الفن الفاطمى . ومن صور الرقص فى « بلبرمو » صورة مرسومة على أرضية بها زخارف نباتية تمثل راقصتين ترقصان وهما فى وضع متماثل ، وقد تشابك ذراعاها ، ووضعت كل منهما يدها على رأس زميلتها ، وتماسكت يداها الأخريان.

ولقد مثل موضوع الرقص فى الخزف الفاطمى ، كما ظهر على الألواح الخشبية التى يرجح أنها كانت قد انتزعت من أحد القصور الفاطمية ، وكذلك على بعض التحف العاجية التى ترجع إلى العصر الفاطمى .

وتشبه صورة الراقصتين فى « الكاپلاپالاتينا » فى « بلبرمو » رسما عثر عليه فى أجنحة الحريم بقصر الجوسق الخاقانى بسامرًا . وتتفق الصورتان — فضلا عن الموضوع والأسلوب العام — فى وضع الراقصتين المتماثل حول رسم زخرفى ، وفى تشابك الذراعين ، وفى طريقة رسم الحزام أسفل البطن .

ومن رسوم « بلبرمو » التى لها ما يشابها فى رسوم سامرًا . صورة تمثل رجلا يحمل فوق رأسه برميلا ؛ وتشبه هذه الصورة رسماً من سامرًا يمثل شخصاً يحمل فوق كتفيه حيواناً .

ومن الواضح أن الصور الفاطمية تعتبر صدى قويًّا للصور التى عثر عليها فى أجنحة الحريم فى قصر الجوسق الخاقانى بسامرًا : إذ يكاد يكون من المتعذّر أن نلاحظ أى خلاف جوهرى بينها . فمن حيث الأشكال والزخارف يلاحظ — مثلا — فى صورة الحمام الفاطمى أن الثوب الذى عليه زخرفة من وحدة متكررة ، والهالة الكاملة الاستدارة ، وأشكال الرؤوس ، ورسوم الطير ، والزخارف النباتيـــة ، والإطار الذى يشتمل على حبات اللؤلؤ : كلها لها ما يماثلها فى رسوم سامرًا . وبالإضافة إلى ذلك فإن الوشاح حول ظهر الشاب القاعد فى صورة الحمام الفاطمى يشبه — فى طريقة وضعه — الوشاحين حول ظهر الراقصتين فى سامرًا ، وإن كان الوشاح فى الصورة الفاطمية مرسوماً بأسلوب أقل واقعية ؛ إذ أنه شبه معلّق فى الهواء ، فى حين أن وشاحى الراقصتين فى سامرًا يتدلّيان إلى أسفل بشكل واقعى .

أما من حيث الأسلوب فيتضح فى الرسوم الفاطمية أسلوب سامرًا نفسه : وهو المسطح ذو الطابع الزخرفى المعتمد على الخطوط ، والبعيد عن الواقعية .

ومن جهة أخرى يلاحظ أن الصور الفاطمية يبدو فيها التأثر الواضح بتقاليد الفن الساسانى — شأنها فى ذلك شأن صور سامرًا . والواقع أن الدولة



شكل (٦)
صورة مائية على الجص فى سقف الكاپلاپالاتينا فى پلبرمو بصقلية . القرن الثانى عشر الميلادى



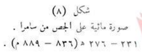
شكل (٧)
صورة مائية على الجص فى سقف
الكاپلاپالاتينا فى پليرمو بصقلية .
القرن الثانى عشر الميلادى .

الفاطمية قد أحيت كثيراً من المراسم الفارسية القديمة ، واعتمدت اعتماداً كبيراً على الفرس : سواء فى نشر دعوتها ، أو فى القيام بأعباء الحكم والإدارة ، كما اعتبرت بلاد الفرس منطقة من مناطق نفوذها المذهبى .

* * *

وأخيراً يمكن اعتبار أسلوب الصور الفاطمية مقدمة للأســلوب الذى ظهــر – على مقياس أصغر – فى تصاوير المخطوطات الإسلامية المزوّقة فى القرن الثالث عشر الميلادى : ذلك أنه يلاحظ فى الصوو الفاطمية بعض المميزات المشتركة : مثل طريقة الجلسة ، والهالة المستديرة حول الرأس ، والرداء الخالى من الطيّات والمكسو بوحدات زخرفية متشابهة ، والعصابة حول العَضُدْ ، وذلك بالإضافة إلى الأسلوب المسطح الذى لا يعبر عن العمق أو التجسيم ، والمعتمد على الخطوط والألوان ذات الدرجات الواحدة ، وعدم الدقة فى رسم جسم الإنسان ، والطابع الزخرفى .





شكل (٨)
صورة مائية على الجص من سامرا .
٢٣١ – ٢٧٦ هـ (٨٣٦ – ٨٨٩ م) .



من مراجع البحث :

أحمد تيمور : التصوير عند العرب .
الدكتور زكى محمد حسن : أطلس الفنون الزخرفيــة والتصاوير الإسلامية .
» » : الفنون الإيرانيــة .
» » : كنوز الفاطميين .
شهاب الدين أحمد بن على الحيمى الكوكبانى : حدائق النمام فى الكلام على ما يتعلق بالحمام . مخطوط
علاء الدين على الغزولى : مطالع البدور فى منازل السرور .
الغــزالى : إحياء علوم الدين .
المحار : ديوان المحار . مخطوط بمكتبة البلدية بالإسكندرية .
المقريزى : المواعظ والاعتبار فى ذكر الخطط والآثار .
Arnold (Th.) and Grohmann (A.), The Islamic Book.
Gray (B.), A Fatimid Drawing, British Museum Quarterly, XII, pp. 91 - 96.
Monneret de Villard (U.), Le Pitture Musulmane des Plafonds al Soffito della Capella Palatina.
Pauty (E.), Les Bois Sculptés d'Eglises Coptes.
Pauty (E.), Les Bois Sculptés jusqu'à l'Epcque Ayyoubide.
Pavloski (A.), Décoration de la Chapelle Palatine, Byzantinische Zeitschrift, II, pp. 361-412.
Terzi (A.), La Capella del Real Palazzo di Palermo.

# إبراهيم عبد القادر المازني ناقداً

بقلم الدكتور محمد مندور

قسّم إبراهيم المازني حياته قسمين ، بل أخبرنا فى إحدى قصائده أن المازنى القديم قد مات وجاء على أثره فتى جديد من بنى مازن . ومن الممكن أن نحدّد على وجه التقريب تاريخ الانتقال من المازنى القديم إلى المازنى الجديد بحوالى سنة ١٩٢٣ أو سنة ١٩٢٤ .

ولقد سبق أن تحدثنا فى المقال السابق عن المازنى ناقداً فى مرحلته الأولى ، وناقشنا آراءه النقدية فى نظرية الشعر عامة وفى نقده لحافظ ابراهيم ، ثم نقده للمنفلوطى وعبد الرحمن شكرى فى كتاب « الديوان » بجزءيه . ونعرض اليوم لآرائه النقدية فى مرحلته الثانية التى تخلص فيها من انفعالاته العنيفة وغضباته المصرية وأصبح المازنى الهادئ الساخر الثائر المبدع .

والفترة الثانية من حياة المازنى تعتبر فترة دراسات جمالية وأدبية أكثر منها فترة معارك نقدية أو نقد توجيهى بالمعنى الدقيق لهذه الألفاظ . فقد راجعنا معظم ما كتبه من مقالات نقدية فى تلك الفترة فوجدناها أبعد ما تكون عن روح الشدة التى تميز بها نقده فى المرحلة الأولى ، بل أبعد ما تكون عن روح الجد . فالدكتور طه حسين مثلا ينشر كتاباً عن الشعر الجاهلى يشكك فى نسبة أكثر هذا الشعر إلى من نسب إليهم من شعراء ، ويحاول المازنى أن ينقد هذا الكتاب فيلجأ إلى أسلوبه الساخر ليدّعى أنه يشكُّ هو الآخر فى وجود الدكتور طه حسين نفسه عندما يستعرض حياته منذ أن كان يحفظ القرآن فى إحدى قرى الصعيد إلى أن أصبح طالباً أزهرياً ، ثم طالباً فى السوربون بباريس فأستاذاً بالجامعة . ويستخدم كل هذه المراحل ليدلّل على أنه من غير المعقول أن يكون الصعيدى طه حسين هو نفسه الذى أصبح أحد فتية الحى اللاتينى بباريس .

ويُطلب من المازنى فيما يبدو أن يكتب عن كتابى « الصحائف » و «ظلمات وأشعة» للآنسة مىّ فيكتب مقالاً عن « الواجب » يستهله بأنه قد تلقى الكتابين المذكورين فى ساعة ضيق نفسى فأخذ يفكر فى الواجب . وبالفعل يكتب المقال كله عن آراء الفلاسفة فى الواجب ومشقة أدائه مُغْفلاً أىّ حديث عن كتابى مىّ . ولعله قد هرب من ذلك حتى إذا انتهى من المقال اختتمه بأسطر قليلة عاد فيها إلى الكتابين ليجامل فيهما الكاتبة مجاملة خفيفة متكلفة تتفق مع ما عرف عنه من نفور من هذه الآنسة وصالونها الأدبى فيقول : «كذلك كنت أحدث نفسى قبل أن أفض الغلاف عن الكتابين وقد مضت على ذلك أسابيع كنت أقدر أن تكون كلها معاناة للإحساس بمرارة الإذعان لعامل أو باعث من غير النفس ولكنى ما كدت أتصفحهما فأقرأ من هذا فصلا ومن ذلك صفحة حتى شعرت بأن الواجب قد استحال رغبة وزايلنى انقباضى من الأدب » .

وأكبر الظن أن أحد الأصدقاء المشتركين المعجبين بـ « مى » مثل الأستاذ العقاد أو غيره هو الذى كان قد طلب من المازنى أن يكتب عن الكتابين على نحو ما نحسّ من الأسطر السابقة ، فأحس المازنى بأنه إزاء واجب فأخذ يبحث فى فلسفة الواجب التى استغرقت المقال كله ، ثم عاد فتذكر الكتابين وجامل فيهما هذه المجاملة اللطيفة المتكلفة . وبذلك تخلص من حرج الموقف بلباقة وإن ظلت لباقة مكشوفة .

وبالمثل نراه يكتب مقالاً عن كتاب « الفصول » لصديقه الأستاذ العقاد فيختار للحديث قضيـــة عامة يجعلها العنوان الأول الكبير لمقاله وهو : « الأدب ينهض فى عصور المشادة .. لا عصور اللين والأمن » ، على حين يضع عنواناً ثانيا بخط صغير هو «كتاب الفصول» الذى يكتب فى التعريف به بضعة أسطر لينتقل بعد ذلك إلى القضية العامة التى اختارها ، وينفق فى الحديث عنها كل المقال على أن يعود فى النهاية ليكتب أسطراً قليلة لا غناء فيها عن أهمية كتاب صديقه فيقول :

« ولقد كانوا يعيبون على المذهب الجديد أنه يهدم ولا يبنى كأنما يمكن أن يبنى المرء قبل أن يزيل الأنقاض ويصلح الأرض ويهيئها للبناء . فاليوم ما عساهم أن يقولوا ؟ هذا كتاب كله بناء وتشييد فهل يفرح الجامدون كفرحنا به ؟ لا نظنهم يستطيعون ذلك ! وما كنا لنطالبهم بما يفوت ذرعهم ويخرج عن طوقهم . إذن فليغصوا به إذا شاءوا » .

وأما عن أهمية هذا الكتاب وما تضمنه من نظرات وأبحاث ، ورأى المازنى المفصل فى كل ذلك فلا شىء على الإطلاق . وكذلك الأمر فى المقال الذى نشره عن الجزء الثالث من ديوان العقاد أيضاً فإنه لم يبذل أية محاولة لنقد هذا الديوان وإظهار ما فيه من مواضع القوة أو الضعف وكل ما فعله هو أن اتخذ لمقاله عنواناً ثانياً هو « ترجمة شيطان . من نار إلى حجر » ، وأنفق المقال كله فى تلخيص القصيدة الطويلة التى تحمل هذا العنوان فى ديوان العقاد المذكور وعرضها مكتفياً بأن يصفها بعدة صفات عامة لا موضوعية فيها مثل قوله : إنها فريدة فى لغة العرب ، أو « إن فى ظهورها لدليلا على انتهاء دور التمهيد الذى اضطرنا إليه ركود اللغة قروناً عدة وأننا الآن فى دور البناء الفنى . وإذا كانت اللغة قد اتسعت للشعر القصصى على هذا النسق فهى لن تضيق عن غيره من فنون الشعر بحمد الله ثم بفضل العقاد » .

ومن هذه الأمثلة العديدة التى ضربناها لمقالات النقد التوجيهى التى كتبها المازنى فى المرحلة الثانية من حياته ، نستطيع أن نؤكد أنه لم يقم فى هذه المرحلة بمجهود يذكر ، وإنما نستطيع أن نسجل له هذا المجهود فى مجال الدراسات الأدبية والجمالية التى خلف فيها عدداً كبيراً من المقالات الجيدة أفادت فائدة كبيرة فى توسيع ثقافتنا الجمالية والأدبية فى حياتنا المعاصرة .

● الدراسات الجمالية

وقبل أن نتحدث عن الدراسات الجمالية والأدبية للمازنى نحب أن نوضح منهجه العام فى الدراسة والتفكير ! وهو منهج نستطيع أن نجده فى مقالين نشرهما فى سنة ١٩٢٣ بجريدة الأخبار ( القديمة ) ثم جمعهما فى كتابه « حصاد الهشيم » عن مسرحية « تاجر البندقية » التى كان قد ترجمها إلى العربية عندئذ الشاعر خليل مطران . وموضع الاستشهاد بهذين المقالين يأتى من حديثه المفصل عن قضية الابتكار . فهو يؤكد فيهما وبخاصة فى المقالة الأولى أن الابتكار ليس معناه الخلق من العدم ، وإنما معناه حسن الاستفادة من كتابات ومجهودات السابقين . ويؤيد هذا الرأى بأن شكسبير نفسه لم يبتكر موضوع هذه المسرحية وأحداثها وأفكارها الأساسية ، وإنما أخذها عن خمسة مصادر قديمة ، وكان ابتكاره فى حسن استفادته من تلك المصادر وانتقاء خير ما فى كل منها ليؤلف من كل ذلك مسرحيته الأصيلة الرائعة . ومعظم مقالات المازنى ذات الغناء تعتبر تطبيقاً للمنهج نفسه . فنقطة البدء عنده دائماً هى فكرة أو أفكار التقطها من قراءاته فى المؤلفات الأوروبية ، وعمله هو فى الغالب الأعم توليد من تلك الأفكار ، فبحثه مثلا عن الوصف الشعرى وفن التصوير تقوم فكرته الأساسية — كما أشار هو نفسه فى هامش هذا البحث — على النظرية الجمالية التى عرضها الناقد الألمانى الشهير « لسنج » فى كتـــابه « لاوكون » ، وبحثه عن المجاز فى اللغة ونشأته ووظيفته يقوم كما صرح هو نفسه على رأى الفيلسوف الإنجليزى « لوك » فى هذه القضية ، ولكن هذا المنهج لم يفقد المازنى أصالته التى يستمدها من قدرته الفائقة على

تمثل ما يقرأ والإفادة منه والإضافة إليه وتطبيقه فى دراساته الأدبية وفى معالجته لمشكلات التعبير فى أدبنا المعاصر على نحو ما سنفصله .

● نظرية الوصف والتصوير

وبحثه عن الوصف والتصوير مثلاً نراه يستهله بوصف ابن الرومى الشهير لصانع الرقاقة ، ثم يستطرد منه ليفصّل النظرية العامة التى فصلها « لسنج » فى كتابه « لاوكون » وقال فيها : إن الشعر الوصفى هو الذى يستطيع أن يصور الحركة المتتابعة فى الزمن على حين أن التصوير بالريشة لايستطيع أن يلتقط إلا منظراً ساكناً أو شبه ساكن فى مكان ما . ويأخذ المازنى بعد ذلك فى التوليد من هذه الفكرة العامة توليدات يمكن أن نقرّه على بعضها مثل هجومه على الامبرشيونزم أو الانطباعيـة فى التصوير بالريشـة باعتبـار أن التصوير الناجح الجميـل هو الذى يصوّر الأشياء فى ذاتها لا وقعها فى نفس الفنان ذلك الوقع الذى يرسمه بعض فنانى هذا المذهب أحياناً فى صور بشعة مشوهة ، على حين أن الشعر الوصفى يستطيع أن يصور تلك الانطباعات أروع تصوير مع وصفه للمرئيات . ومن خلال هذا الوصف . ويرجع المازنى تخليط أصحاب المذهب وعبثهم إلى أنهم قد خرجوا بالتصوير عن مجاله لينافسوا مجال الشعر فساء مسلكهم وساء فنهم . ولو أنهم أدركوا حـدود وسيلتهم التعبيرية والتزموا تلك الحدود لما ضلّوا هذا الضلال البعيد . على حين لانستطيع إقراره على بعض التوليدات الأخرى مثل زعمه أن الشعر الوصفى لا يستطيع أن يلتقط أوضاعاً ساكنة فى المكان . وهذا رأىٌ انفرد به المازنى فى فهم « لسنج » فأخطأ فيما نعتقد لأن الشعر الوصفى عامر بتصوير الأشياء الثابتة ، ولم يقل أحد بضرورة قصره على وصف المتحركات وملاحقتها عبر انسياب الزمن .

وفى مقال المازنى الثانى عن « التصوير والشعر الوصفى » يخيل إلينا أنه قد أتى حتماً بجديد عند ما تحدث عن « الدمامة » وصلاحيتها لأن تكون موضوعاً للتصوير أو الشعر الوصفى . إذ نراه يفرق بين الدمامة والإحساس بالدمامة ، أى إثارة ذلك الإحساس . فيقرر أن المصور أو الشاعر لا ضير فى أن يختار الدمامة موضوعاً لفنه على نحو ما نشاهد فى روائع قصائد الهجاء ، وفى كثير من اللوحات الفنية . ولكن هدفه من هذا التصوير لا يمكن أن يكون إثارة الإحساس بالدمامة ، بل يجب أن يكون هدفه دائماً شيئاً آخر غير إثارة هذا الإحساس . كأن يكون إثارة الإعجاب بالقدرة الفنية على التصوير أو إثارة الضحك والسخرية من الدمامة التى يجهلها أصحابها ويدّعون عكسها لغرورهم المضْحك أو إثارة العطف والشفقة على تلك الدمامة بفضل ما يسبغه عليها الشاعر أو المصوّر من مشاعره الخاصة الحانية .

● قضية المجاز

ودراسة المازنى القيمة فى « حصاد الهشيم » للمجاز ونشأته يستهلها بصفحة طويلة للفيلسوف الإنجليزى « لوك » يؤكد فيها أن المجاز قد نشأ فى اللغات على أساس نقل الألفاظ أى الرموز اللغوية من مجال المحسوسات إلى مجال المعنويات ، ثم يعرض لبعض من أيدوا « لوك » أو عارضوه فى هذا الرأى مرجحاً رأى « لوك » ، ثم ينتقل إلى نقد آراء علماء البيان العربى القدماء فى المجاز ونشأته وإرجاعها إلى الاتفاق بين الناس على نقل لفظ من مجال إلى آخر بجامع الشبه بين المجالين لينتهى فى آخر الأمر إلى التفرقة بين المجاز اللفظى والمجاز الشعرى موضحاً أن المجاز اللفظى هو وحده الذى يمكن أن يفسر على أساس التشابه الظاهرى بين المنقول منه والمنقول إليه ، على حين أن المجاز الشعرى قد يقوم على أساس تشابه داخلى أى تشابه فى الوقع النفسى بين المنقول منه والمنقول إليه . وبذلك مسّ المازنى من بعيد الأساس الفلسفى لمذهب

الرمزية فى التعبير وهو المذهب الذى يقوم على إمكان تبادل عوالم المحسوسات المختلفة للألفاظ الخاصة بكل منها على أساس وحدة الأثر النفسى ، على نحو ما أوضحنا فى كتبنا ومقالاتنا النظرية والتطبيقية ومنها : كتابنا عن « الأدب ومذاهبه » ، ولكن بحث المازنى كان يعتبر بلا ريب جديداً كل الجدّة بالنسبة لعالمنا الأدبى واللغوى عندما كتبه .

● قضية الخيال

وفى كلمته عن الخيال فى « حصاد الهشيم » ، يعتنق المازنى مذهب من يقول من علماء النفس : إن الخيال السليم هو الخيال الذى يؤلف بين العناصر المختلفة ليخلق شيئاً جديداً ، وهذه نظرة لا تقرها جميع الأبحاث النفسية وبخاصة الحديث منها ، إذ نراها تميز بين الخيال الخالق والخيال المؤلف . فهناك خيال يكاد يخلق من العدم لا سيما ذلك الخيال الذى تمتعت به الشعوب البدائية التى تخيلت الكائنات الوهمية والأساطير الخارقة ، ولكننا مع ذلك نلاحظ أن المازنى فى هذه الكلمة قد حاول جاهداً أن يقصر الخيال على التأليف لكى يتخذ من هذه الفكرة أساساً للتمييز بين الخيال الجيد والخيال الردىء فى الشعر العربى . فنراه يستسخف بحق كل خيال يأتى بالمحال الذى تستنكره حقائق الحياة وواقعها المسلّم به من الجميع مثل قول أحد القدماء :

بكت عينىَ اليسرى فلما زجرتها
عن الجهل بعد الحلم أسبلتا معا

فقد علق عليه المازنى بما يظهر سخفه وكذبه وافتعاله ، فالإنسان لا يمكن أن يبكى بعين واحدة ، والبكاء بالعينين معاً لا يمكن أن يكون أكثر دلالة على الحزن من البكاء بعين واحدة بفرض إمكانه . وكذلك الأمر فى كثير من الإحالات الأخرى التى أشار إليها المازنى فى هذه الكلمة . وباستطاعتنا أن نذكر أن هذا المقياس النقدى قد استخدمه الأستاذ العقاد أيضاً فى « الديوان » عند نقده لشعر شوقى ، ولعله كان من المقاييس التى اتفق عليها الصديقان فى ندواتهما الخاصة .

وهكذا يتضح من هذه الكلمة أن المازنى إذا كان يخطئ أحياناً فى التفكير النظرى فإنه يصيب أحياناً كثيرة فى التطبيق ، ويستخدم من معارفه النظرية ما يعينه على هذا التطبيق حتى لو أهدر جوانب نظرية أخرى قد يعوق ذكرها تطبيقاته النقدية . ومردُّ كل ذلك إلى أن المازنى كان فنَّاناً بطبعه ، وكان يحس بذوقه مواضع الجمال أو القبح فيما يعرض له من نقد ، ثم يحتال بعد ذلك على ما قرأ أو درس من نظريات ليضعها فى خدمة أحاسيسه الذوقية الصادقة وتأييدها بالحجج العقلية حتى ليخيل إلينا أن المازنى كان فناناً فى حياته وأدبه ونقده ، على حين كان صديقه العقاد مفكراً أكثر قدرة على معالجة النظريات الفكرية والتوليد فيها .

● الدراسات الأدبية

وأما عن الدراسات الأدبية التى قام بها المازنى فى النصف الثانى من حياته فنلاحظ أنها قد تناولت الشعراء القدماء أنفسهم الذين درسهم العقاد ، مثل : المتنبى وابن الرومى . وقد سبق أن فسرنا هذا الاختيار بأن هذين الشاعرين يحققان الشرط الأساسى الذى اتخذته جماعة الديوان أساساً للحكم بعظمة الشاعر ، وهذا الشرط هو ظهور شخصيته فى شعره ، وهذا بالبداهة مقياس ضيق ، وإلا لصح لنا أن ننكر على أعظم شعراء الإنسانية وهو « هوميروس » صفة العظمة ، لأن جميع نقاد العالم يجمعون على أن شخصية « هوميروس » لا تطالعنا قط من قريب أو من بعيد خلال ملاحمه الرائعة .

ودراسات المازنى للمتنبى وابن الرومى تلوح لنا

متأثرة أكبر التأثر بمنهج صديقه الكبير عباس محمود العقاد حتى لنرى المازنى يحيل على دراسات العقاد فى مواضع كثيرة ، فضلا عن أن دراسات المازنى لهذين الشاعرين قد دار معظمها حول استشفاف شخصية الشاعرين من شعرهما ، وهذا هو منهج العقاد الذى سبق أن أوضحناه . وإذا كان المازنى قد أنفرد بشىء فهو دراسته لفن الوصف عند ابن الرومى على أساس نظرية « لسنج » التى تحدثنا عنها فيما سبق ، ثم فطنته إلى أن ابن الرومى كان أكثر تأثراً عن طريق النظر والسمع أكثر منه عن طريق حواسه الأخرى لا سيما اللمس والشم . وقد راح يدلل على هذه الملاحظة الصادقة بأمثلة عدّة من شعر ابن الرومى .

ثم نلاحظ على دراسات المازنى الأدبية أنها جاءت كثيرة الاستطرادات وبخاصة فى مطالعها حيث نراه يستهل دراسته الطويلة عن ابن الرومى بصفحات وصفحات عن إهمال العرب لسير شعرائهم ، بل الاستطراد إلى الهجوم على العرب عامة وشعرهم بخاصة ، وتفضيل الغرب وشعرهم عليهم . فيقول : إن أظهر عيوب الأدب العربى فى نظره اثنان : فساد فى الذوق ، وشطط فى الذهن عن السبيل السواء . ثم يأخذ فى إيضاح هذين العيبين على أن يستدرك بعد كل ذلك فيقول : « لسنا نحاول الزراية على العرب أو الغض من شعرهم ، وإنما نريد أن نقول إن العرب ليسوا أشعر الأمم ! وإن أحداً ليقرأ آثار الغرب فيملك قلبه ما يتبين فيها من سمات الصدق والإخلاص ومخايل النبل والشرف ، وما يستشفه من دلائل الحياة والإحساس بالجمال وحبهما وعبادتهما فى جميع مظاهرها ، وما يتوسمه من ذكاء المشاعر ويقظة الفؤاد وصدق النظر وصفاء السريرة وعلو النفس وتناسبها وتجاوبها مع كل ما يكتنفها من مظاهر الطبيعة » . ثم يردف كل ذلك بقوله : « هذه حقيقة لا موضع فيها للشبهة ، وما ينكر أن الشعوب الآرية أفطن لمفاتن الطبيعة وجلالة النفس الإنسانية وجمال الحق والفضيلة إلا كل مكابر ضعيف البصيرة ، أو رجل أعمته العصبية الباطلة عن إدراك ذلك . ونقول العصبية الباطلة لأن الحق غاية الوجود وكلنا سواء فى التماسه ، وأيما رجل فاز منه بنصيب فهذا السعيد الموفق ، وإلا فهو معذور ومشكور ، وليس يغض من أحد أنه انصرف عن هذه الدنيا غير منجح » ، بل يأخذ بمثل ما زعمته الشعوبية قديماً وبعض المستشرقين حديثاً من أن أغلب فحول الشعر والنثر العربى ممن ينتهى نسبهم إلى غير العرب مثل : بشّار بن بُرْد ومروان بن أبى حفصة وأبى نواس وابن الرومى ومهيار وابن المقفع وابن العميد والخوارزمى وبديع الزمان وابن إسحاق الصابئ وأبى الفرج الأصفهانى وأبى حنيفة النعمان وغيرهم . وما نريد أن نعود فنناقش هذا الرأى المسرف الذى قتله العرب والمنصفون فى كل قطر بحثاً وتفنيداً ، ولكننا أوردنا هذه الآراء لندلل بها على مدى تأثر المازنى بالغربيين وثقافتهم وأدبهم بل تعصُّبه لهم . وإذا كنت لا أحب لنا كعرب أن نتنكر لأمجادنا التليدة أو نبخسها حقها ، فإننى من جهة أخرى لا أحب أن نصدف عن الثقافات الأجنبية وعن الإفادة منها والانتفاع بها ، ولكن فى اتزان ومحافظة على تراثنا وثقة بأنفسنا وبماضينا .

● دائرة النقد

لا شك أن القارئ لهذا المقال والمقالات السابقة قد لاحظ ضيق دائرة النقد ضيقاً شديداً عند الجيل الذى سبقنا . فقد كان مقصوراً على الشعر ، بل على نوع واحد منه هو الشعر الغنائى أى شعر القصائد بالرغم من أنه كانت قد ظهرت وازدهرت عندنا فنون أدبية أخرى كبيرة كفنّ المسرحية الشعرية والنثرية ، وفن القصة والأقصوصة وفن المقال الأدبى . وقد رأينا فى مقال سابق كيف ترفّع الأستاذ العقاد عن أن يشغل نفسه بنقد الأدب والفن التمثيلى ولكننا قرأنا للمازنى فى « حصاد الهشيم » نقداً لمسرحية غادة الكاميليا التى مثلتها وقتئذ فرقة الأستاذ يوسف وهبى وقامت فيها بدور البطلة مرجريت ( غادة الكاميليا ) السيدة روز اليوسف . إلا أن المازنى قد صبّ معظم نقده إن لم يكن كله على مناقشة المشكلة الاجتماعية الأخلاقية التى تتضمنها تلك المسرحية دون

أن يعرض بشيء للأصول الفنية وهل توفرت لهذه المسرحية التي كانت فى الأصل قصة للكاتب الفرنسى دوماس الصغير . وأما عن التمثيل فقد تناوله المازنى فأثنى على مقدرة السيدة روزا الممتازة ، وعلى الأستاذ يوسف وهبي فى دور أرمان عشيق الغادة ، على حين أخذ على الممثل الكبير عزيز عيد عدم حفظه لدوره واعتماده على الملقن .

والواقع أن النقد المسرحى قد تخصص فيه خلال تلك الفترة نقاد آخرون مثل محمد تيمور وأحمد حلمى ومحمد على حماد وغيرهم ، وكأن الأدب المسرحى ليس جزءاً من الأدب عامة ، وهو انفصال نعتقد أنه كان له أثره فى تأخير تطور التأليف المسرحى إلى المستوى الأدبى الذى يتمتع به فى آداب الغرب ، ولكن الظاهر أن نظرة المجتمع كله إلى المسرح قد لعبت دوراً كبيراً فى هذا الانفصال . ومن المؤكد أنه لولا الخصومة التى كانت ناشبة بين العقاد وشوقى ورغبة التحطيم ، لما كتب العقاد كتيبه المعروف عن مسرحية « قمبيز » لشوقى . على أننا قد نفهم هذا الانفصال قبل أن يدخل ميدان المسرح كبار شعرائنا وناثرينا من أمثال : شوقى وعزيز أباظه والحكيم ومحمود تيمور ، وأما بعد ذلك فلسنا نرى مبرراً لأن يهمل الجيل السابق من نقادنا هذا الفن الأدبى الكبير ، كما نحمد لجيلنا المعاصر ، وهو جيل لا حق" اهتمامه به ، ودرسه لأصوله الفنية العالمية ، كما نحمد له أيضاً عنايته بفن القصة والأقصوصة الذى أخذ يطغى فى آداب العالم كافة .

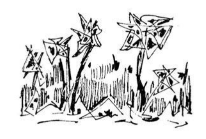
ولقد حدث قبل كتابة هذا المقال بأيام أن دعت جريدة المساء إلى ندوة تناقش سؤالاً وضعه القسم الأدبى بالجريدة هو : « هل أدى النقد واجبه نحو الأدب المعاصر ؟ » . وفى هذه الندوة وقف الأستاذ يحيى حقى ليلفت الأنظار إلى قضية هامة هى : انتصار النقد الأدبى على الفنون التشكيلية ، ودعا إلى أن يمد النقاد اهتمامهم إلى تلك الفنون بحكم وحدة الأسس والوظائف بين الفنون كافة .

ولقد دفعتنى هذه اللفتة الأصيلة إلى أن أبحث فى هذه السلسلة هذه القضية لأتبين : هل كان لجيل نقـادنا السابق اهتمام بالفنون الأخرى أم لا ؟ . ولحسن الحظ عثرت على عدة مقالات للمازنى فى نقد بعض الفنون الأخرى مثل : فن النحت المصرى المعاصر ، وفن الغناء والموسيقى العربيين ، وكل هذه المقالات مجموعة فى كتابه « صندوق الدنيا » .

أما عن النحت فقد كتب المازنى مقالاً طويلاً عن تمثال نهضة مصر » لفناننا الكبير محمود مختار ، وهو مقال يجمع بين الجد والفكاهة ، وفيه يحمل المازنى حملة شديدة على هذا التمثال الخالد ، فيزعم أنه لم يفهم فكرته ، وهل أبو الهول هو الذى يمثل النهضة فى هذا التمثال . وفى هـذه الحالة لا يرى المازنى أن الوضع الذى اختاره مختار لأبى الهول يوحى بالنهوض ، لأن ذوات الأربع لا تنهض على أقدامها الأمامية بل على القدمين الخلفيتين . ووضع أبى الهول فى التمثال وضع إقعاء لا نهوض . وأما إذا كانت الفلاحة الواقفة إلى جواره هى التى ترمز للنهوض ، فإن المازنى لا يرى فى وضعها ما يوحى بهذا النهوض الخ ... ومن المؤكد أن المازنى كان يستطيع الفهم لو أراد ، فالتمثال كله يرمز للنهضة القائمة على ارتكاز مصر الجديدة التى أسفرت عن وجهها فى شخصية الفلاحة على مصر القديمة التى يرمز لها أبو الهول . وقد اختار له محمود مختار الوضع الرابض الذى يروق البصر ، وإلا فكيف كان يريد أن يختار وضع الناهض على ساقيه الخلفيتين الذى يوحى للناظر بالانكفاء على الوجه !

ولكننا على أية حال نحمد للمازنى اهتمامه بهذا التمثال كما نحمد له اهتمامه بمسرحية غادة الكاميليا ، وأخيراً اهتمامه بفنى الغناء والموسيقى العربيين ، وقد أخذ عليهما ما لا نزال نشكو منه أحياناً حتى اليوم من الحرص على التطريب أكثر من الحرص على التعبير الصادق العميق ، ثم أبدى فيما يختص بغناء الشعر لفتة أصيلة فقال : إن كثرة التكرار عند مغنينا لبعض الجمل الشعرية والوقوف عندها أكثر مما يجب وما يحلو ، إنما يرجع إلى ما أخذته جماعة الديوان فى دعوتها الجديدة على القصيدة العربية من التفكك وانعدام الوحدة العضوية ، مؤكداً أنه لو تخلصت الأغنية الشعرية هى الأخرى من هذين العيبين لاستقام غناؤنا على نسق الغناء الغربى الذى يعتبره المازنى غناء إنسانياً رفيعاً . وبهذه اللفتة الأصيلة ربط المازنى بين فنى الشعر والغناء العربيين وهو ربط نرجو أن يحققه ويوسعه جيلنا نحن بحيث تصبح الفنون التعبيرية كافة بل التشكيلية أيضاً وحدة تخضع لكثير من الأصول الثقافية والجمالية الموحدة ، وبذلك يكون للمازنى فضل توجيهنا نحو هذه القضية الهامة ، وإن كنت أحسب أننا سائرون تلقائياً نحو هذه الغاية بعد أن اتسع مفهوم النقد عند جيلنا الحاضر فأصبح يقوم على مذاهب فكرية وجمالية واسعة تتصارع وتتنافس ، كما أصبح لا يقف عند شعر القصائد ، بل يمتد إلى كافة فنون الأدب الشعرية والنثرية التقليدية والمستحدثة على السواء .

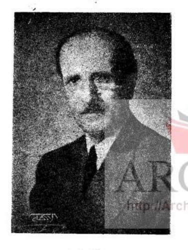


# يوم مع ناسك الشخروب

بقلم الأستاذ فوزي سليمان

زار كاتب المقال فى صيف هذا العام الأستاذ ميخائيل نعيمة فى قريته « بسكنتا » حيث يقيم منذ عاد من مهجره إلى وطنه لبنـــان . وقد دار بينهما هـــذا الحديث .



ميخائيل نعيمه

ساعة ونصف ساعة من بيروت فى طريق جبلى ملتو ، والعربة العتيقة لا يكاد يسعها الممر الضيق ، الذى ظل يصعد ويهبط بنا من قرية إلى قرية ، وأنا أنظر تحتى إلى الوادى السحيق فيرتعب قلبى — أنا ابن السهل المنبسط — ولكن نفسى مشوقة ، معجبة ، مخدرة بمظاهر الحسن والروعة والجلال . . وعينى لا ترتوى من السحر الذى يحيط بى .

ومررنا بوادى الجماجم ، لم أر فيه — رغم خطورة الطريق ووعورته — نذيراً للموت .. كان وادى الطبيعة الرهيبة .. وادى الروعة ، بل كان بشيراً أننا اقتربنا من قرية بسكنتا — هكذا خبرونى فى بيروت ... نعم ، هى بسكنتا ؛ فجبل صنين الأشم يطل علينا من فوق . قمته التى تشبه رأس إنسان يغطى أعلاها السحاب . تذكرت قول نعيمه عن جبله « صنين عرش طهارة يبدو عليه وجه الله سافراً » ..

وترجلت أسعى إلى منزل « الأستاذ » — هكذا يدعونه أهل بلدته — فوجدته ينتظرنى فى بدلة بسيطة ، وابتسامة مرحبة . وجلسنا فى الشرفة . ملأت صدرى بالهواء الطيب ، وكانت البساتين المتناثرة تبعث إلىّ بروائح الزهور والتفاح والكرز .

وأشار الأستاذ ميخائيل نعيمه إلى الغمام المتحرك .. هناك .. عند جبل صنين .. وقال بإعزاز :

— هناك مزرعتنا ؛ نسميها مزرعة « الشخروب » ؛ نزرع فيها الفاكهة ؛ وقد كان عندنا مواشى وبقر وخيل .. من قبل كنت أحب تسلق جبال صنين عدة مرات .. وأنزل للوديان خلفها .. لكنى اليوم يتعذر على السير هذه المسافة الطويلة أكتفى الآن بالاهتمام بأزهارى بالحديقة ..

والتفت إلى طرف القرية ، حيث بعض البيوت الصغيرة ، سقوفها من القرميد .

— تلك مدرسة القرية .. إنها مدرسة حكومية اليوم ؛ ولكنها كانت مدرسة روسية أنشأتها طائفة الروم ، قضيت فيها خمس سنوات فى طفولتى ، حتى وقع على الاختيار لأستكمل دروسى فى مدينة الناصرة بفلسطين ، ثم أرسلونى — لتفوق — فى بعثة إلى روسيا .. إلى إحدى مدن أكرانيا ..

● حركة التجديد

كان الرجل الذى بلغ السبعين يفتح باب التعارف لضيفه القادم من القاهرة .. ولم يمنعنى — بل كان يرحب بى وأنا أدلف إلى حنايا نفسه ، وذكرياته البعيدة وحياته الماضية بين روسيا وأمريكا ، وبين الحرب والتجارة . كنت سعيداً وأنا أستمع إلى صوته يصل إلى هادئاً صريحاً ، منطلقاً فيه عمق وفيه مودة ..

كنت أحب أن أستمع إليه يحدثنى بنفسه عن الحركة المهجرية التى تزعمها فى التجديد ، وفى تحرير اللغة ، والثورة على الشعر التقليدى ، وما أثارته الرابطة القلمية من حياة أدبية نشطة ..

حدثنى قائلا :

— كنت قد تعرفت على الأدب الروسى الواسع العميق . تأثرت بالأدب الروسى أكثر مما تأثرت بالأدب الأمريكى أو الأوربى رغم أننى عشت فى أمريكا أكبر عدد من سنوات حياتى . ضقت بالأدب العربى وبخاصة الأدب العربى الذى كنا نعرفه منذ خمسين سنة . كان همى الأول أن أثور على الأدب العربى المحنط ، فى الشعر أو فى النثر ، الذى كان يهتم برسم الكلام أكثر مما يهتم بالمعانى وصلاته بالحياة . كان أول ما نظمته خروجاً على الطرق والأوزان التقليدية فى الشعر . كنت أتقيد بالقافية فى كل بيتين وليس فى القصيدة كلها ، وبدأت أطرق موضوعات جديدة فى الشعر . لم يكن عندنا شعراء يهتمون — مثلا — بنهر متجمد ثم يستمدون من هذا النهر معانى ترتبط بالحياة المباشرة ..

وقام إلى مكتبته بالداخل وعاد بديوانه « همس الجفون » .. أليس رائعاً أن تسمع الشاعر بنفسه يقرأ لك نفثات روحه :

يا نهر هل نضبتْ مياهك فانقطعتَ عن الخرير ؟
أم قد هرمت وخار عزمك فانثنيتَ عن المسير ؟
بالأمس كنت مرنِّماً بين الحدائق والزهور
تتلو على الدنيا وما فيها أحاديث الدهور
بالأمس كنت تسير لا تخشى الموانع فى الطريق
واليوم قد هبطت عليك سكينة اللحد العميق
بالأمس كنت إذا أتيتك باكياً سلَّيتنى
واليوم صرت إذا أتيتك ضاحكاً أبكيتنى
بالأمس كنت إذا سمعت تنهُّدى وتوجُّعى
تباكى . وها أبكى أنا وحدى ، ولا تبكى معى
.. الخ .. الخ ..

ثم قال : هذه أول قصيدة نظمتها . كنت وقتها طالباً بروسيا . كتبتها بالروسية التى أتقنتها ثم ترجمتها للعربية عام ١٩١٧ .

وجاءت القهوة . قدمتها سيدة طيبة فى عقدها الخامس ، ومع رشفات القهوة والدخان المتصاعد من لفافة تبغ قدمها لى استمر فى حديثه :

— وهذه قصيدة أخرى .. قصيدة « أخى » تصرفت فى القوافى ، خرجت على الأوزان التقليدية .. فهنا بيتان مربوطان بقافية .. ثم البيت الثالث حر .. أما البيت الرابع فلا يتصل من حيث القافية بما بعده أو قبله . ثم الشطر الأخير يرتبط بالبيت الثالث .. وكان الحاكم التركى — جمال باشا — يتحكم فى رقاب إخواننا وأقاربنا فى الشام ولبنان . ينصب لهم المشانق . وهم يموتون فى المجاعات ، ونحن — العرب فى المهجر منقسمون ، بين الحلفاء وألمانيا .. من يغلب ومن ينتصر ومن يهزم .. فقلت :

أخى . إن ضجَّ بعد الحرب غربىٌّ بأعماله
وقدَّس ذكر من ماتوا وعظَّم بطش أبطاله
فلا تهزج لمن سادوا ، ولا تشمت بمن دانا
بل اركعْ صامتاً مثلى بقلب خاشع دامٍ
لنبكى حظ موتانا ...
.. إلى آخر قصيدته

هذا دليل على وحدة القصيدة .. القصيدة تأخذ لنفسها مرتكزاً واحداً ، وفيه موسيقى . لقد أنزلنا الشعر إلى الحياة العامة بعد أن كان يعيش فى القصور . صار الشعر من الحياة ، مواضيعه لها صلة بالحياة ، مع مراعاة وحدة القصيدة ..

● لماذا توقف عن الشعر ؟

عنَّ لى أن أسأله :

— إذا كانت هذه هى البداءة .. لماذا لم تستمر فى الطريق .. لماذا توقفت عن الشعر .. ؟

فقال : توقفت عن الشعر لما بلغت درجة من التفكير يضيق دونها الشعر . فآثرت النثر لأنه أرحب مجالا ، وترانى مع ذلك برماً حتى بالنثر ، لأن ما أريد

قوله لا تستوعبه الكلمات مهما دقت فهناك معانى يتعذر على اللسان أو على القلم الإفصاح عنها ، وكل ما يستطيعه المفكر هو أن يلمح إليها تلميحاً .. وعلى القارئ أن يقرأ ما بين السطور بعض الأحيان .. وليس كل قارئ يستطيع هذا ...

● أثر المرأة فى أدبه وحياته

قلت : بمناسبة الحديث عن الشعر ؛ هل لك أن تكشف لنا عن أثر المرأة فى حياتك ، وقد كشفته وبينته فى حياة رفيقك جبران ؟

قال : فى شعرى عدة قصائد أوحتها المرأة ، ولكننى لست من الذين يبثون لواعجهم بالطرق المألوفة . لذلك قد يقرأ الإنسان شعرى ولا يشعر بتأثير المرأة فيه .. مثلا لى قصيدة أخاطب فيها وحدتى ولكنها ضرب من الغزل لا ذكر فيه للشفة والنهد والسهاد ... وفى قصيدتى « آفاق القلب » أصور الصراع بين فكرى وبين قلبى .. قلبى كان نائماً والآن استفاق .. لكنى لا أصف المرأة أو محاسنها .. هذه طريقة مبتذلة من الغزل لا أمارسها إطلاقاً .. وأعترف لك أننى كنت متعففاً جداً فى علاقاتى مع النساء .. بخلاف جبران .. فقد وصلت بتفكيرى الخاص أنه أفضل للإنسان أن يتعفف عن العلاقات الجنسية ، ولذلك كانت علاقاتى مع النساء فيها شىء من التحفظ والحرب النفسانية . العفة فى نظرى قوة هائلة لمن يستطيع أن يبلغها .

● ولماذا توقف عن النقد ؟

قلت للأستاذ نعيمه :

– هذه الثورة التجديدية التى بذلتها فى الشعر ، ثم لاحقتها فى منهجك النقدى كما فى كتابك « الغربال » .. كان لها أثر كبير .. وإنى لأتساءل لم توقفت عن النقد بعد « الغربال » ... ؟

أجاب يوضح اتجاهه : لقد اتجهت اتجاهاً روحانياً باطنياً فلسفياً – سمه ما شئت – أصبحت أرى فى النقد نوعاً من التطفل بالأخص إذا ما حصر النقد إجمالا فى جانب من جوانب الحياة المتعددة ، مثل النقد الأدبى أو النقد الفنى .. الخ ... أصبحت أحس أن رسالتى تتناول الإنسان بكامله ليس من حيث هو أديب فقط . ووجهت كل عنايتى إلى الاهتمام بمشكلات الحياة . بمشكلات الإنسان الأساسية . الخير والشر . وتنظيم حياته على الأرض بطريقة يستطيع بها أن يعيش مع أخيه فى سلام ويتعاون معه للتنعم بخيرات الأرض والسماء من غير أن تكون هناك أسباب للخصام والتقاتل على هذه الخيرات . وفى رأيى أنه إذا علمت الإنسان أن يكون صادقاً مع نفسه ، وأن يكون له هدف فى حياته ثم أن يكون أميناً لهدفه . فلا بأس إذ ذاك إذا هو كتب كشكسبير . أو كتب كآخر شويعر ممن عرفتهم آداب العالم فى كل مكان . فالمهم أن يكون الإنسان صادقاً فيما يعمل وأميناً فى اتجاهه . وأن يعرف قيمته كإنسان . فهو كإنسان أعظم منه بما لا يقاس كاتباً أو عالماً أو فناناً أو مهندساً ..

لقد طلب إلى أن ألقى موضوعاً فى النقد والأدب فى مؤتمر الأدباء ببلودان . وقد أثار ما قلته نقداً عنيفاً . وكان فى حديثى هذا نظرة مخالفة لما فى « الغربال » – قلت – على قدر ما أذكر الآن – إن الحياة هى المغربل الأكبر . إن الغربلة هى مهمتها الكبرى ، فهى لا تنفك تغير وتبدل فى أوضاع المحسوسات وغير المحسوسات .. أما ما نضيفه نحن بالنسبة لما تعمله الحياة فأمر ضئيل جداً .. ولن يكون أى منا ناقداً صادقاً إلا متى أدرك غاية الحياة . فيما يجريه على الأكوان من تغيرات وتقلبات . وبكلمة أخرى فى استطاعتى أن أصيح وأصيح إلى ما لا نهاية ضد عمل أدبى بعينه ، ولكن مجرد بروز هذا العمل الأدبى تكمن وراءه غاية للحياة لا أفهمها ، ولو فهمتها لما أنبت الحياة لسماحها لبروز مثل هذا الأثر .

لذلك كان موقفى الآن تجاه الأدباء الشيوخ منهم والشباب ، هو أن يكتبوا ما يشاءوا ، وكيفما شاءوا ، على

أن يكونوا مخلصين لأنفسهم وعلى أن يكون لهم هدف من الكتابة يتعدى كثيراً الشوق إلى الشهرة ، أو إلى المال ، أو إلى تثبيت الأنانية ... أعنى أن يكون لهم رسالة ...

● بين الواقعية والرمز والتجريد :

**قلت** : لقد قرأت لك قصصاً قصيرة .. تدل على أنها كانت من أوائل القصص العربية المستكملة البناء .. أراها كانت تتسم بالواقعية . مثل قصة « العاقر » أو « أبو بسطة » .. لكن هذا الاتجاه الواقعي بدأ يتحول ليغرق في الرمز والتجريد والبعد عن مشكلات الحياة كما في قصة « لقاء » .. ثم كما في عملك الأخير .. كتاب « مردال » .... فكيف كنت ترى القصة في أول عهدك .. وكيف تراها الآن ..؟

**قال** : أول قصة كتبتها كانت عام ١٩١٣ .. كتبتها بعد أن تشبعت بالأدب الروسي وجاريت منحى الكتاب الروس في القصة ، بمعنى أنني أخذت مادتها من الحياة التي أحياها ويحياها الناس حوالى . ووضعتها في أسلوب قريب إلى الفهم . والقصة هي فن جديد في الآداب العالمية إجمالا ، وككل فن لها مقومات يصعب على الناقد حصرها ووصفها بكلمات معدودة ، فهناك الذوق الفني ، وهو أمر لا تستطيع تفسيره . وإنني أرى أن الاتجاه الواقعي عندي ما تغير كثيراً .. قصة « لقاء » أسلوبها واقعي تماماً ، لكنها تعالج حالات نفسانية قد تكون نادرة جداً ، ولأنها كذلك تخرج القارئ منها كأنه خارج من دنيا الأساطير فالبطل فيها رجل يحيا بالموسيقى ، وبالموسيقى يحاول تطهير نفسه إلى حد الكمال . ثم إن القصة تحاول بطريقة سهـــلة أن تقرب عقيـــدة التناسخ أو التقمص إلى ذهن القارئ ... لنكون واقعيين ليس علينا أن نكون دائماً عاديين ففي الحياة أشياء كثيرة تتجاوز المألوف والعادي ، وهي — مع هذا — واقعية . أما ما يقال عن التجريد في أدبي فهذا ما أعجب له .. إن كل ما أكتبه يتصل بالحياة ، ولكن للحياة وجهان ، وجه محسوس ووجه غير محسوس ، أو ظاهر وباطن ، وأنا إذ أتكلم عن بواطن الحياة فانما أتناولها من خلال ظواهرها .. أنا على اتصال بحياة الناس وبحياتي أنا ... أنا أحيا حياة البشر ثم أعود أترجمها في حياة خاصة .. ولولا أنني أتكلم أو أكتب عن ما يمس حياة الإنسان من خير أو شر ، لما كان هناك من يقرأ ما أكتب ...

وقد ذكرت مرة أنني اخترت أن أقف أدبي على بناء الإنسان من الداخل ، فلأنني واثق كل الثقة من أنه يوم يصطلح داخله يصطلح خارجه لا العكس أبداً . فجميع مشكلات الإنسان بذورها في داخله لا في خارجه . ونحن إذا قضينا في قلب الإنسان وفكره على بذور الكره والجشع والنفاق والرياء وحب السلطان . وزرعنا بدلا منها بذور المحبة والقناعة والدعة والتسامح قضينا على الحرب والاحتكار والظلم والجوع والخوف والعبودية .

● نعيمه الفنان

قلت له ونحن ننتقل إلى غرفة ، علقت على جدرانها بعض الرسوم الأصلية لجبران خليل جبران .

— لعلك قد تأثرت بجبران في الرسم ، ففي ديوانك « همس الجفون » بعض لوحات من رسمك .

فضحك وهو يستعيد إلى نفسه ذكريات عزيزة بعيدة وقال :

— لم أتعلم الرسم أبداً . حتى الرسم العادي من خطوط مستقيمة وغيرها ... في يوم من الأيام وأنا في مكتبي بنيويورك حوالى عام ١٩٣٠ كنت جالساً من غير عمل يشغلني .. أخذت أخط بعض الخطوط .. صرت أبصر فيها أشياء قد لا يلمسها أحد غيري ، فأخذت أكملها حتى صار منها رسم له معنى .. أردت أن أعد مفاجأة لجبران .. عرضت عليه الرسم وقلت إنه لأحد الفنانين يرغب في التعرف على رأيه .. أعجب جبران كثيراً بالرسم .. ودهش حينما قلت إنه لي .. وأخذ يحثني على السير في هذا الفن وأن لي موهبة فيه ..



من رسوم ميخائيل نعيمه

يكون لا وجود له ... مدنية تضع الصواريخ ولا تعرف نتيجتها .. مدنية تخلق وتخاف وتخشى صنع يديها .. هذا يعني أن زمام أمرها أفلت من يدها .. لقد تضخم عقلها كثيراً على حساب قلبها .. عقلها ينتج الصواريخ والأقمار الصناعية وقلبها ينتج البغض والكراهية والقلق والذعر ....

— إذن .. أين الخلاص ..؟

— الخلاص أن نوجد توازناً بين العقل والقلب .. ندرب القلب على الصلاح والصفاء والمحبة ، مثلما ندرب العقل على ارتياد الفضاء الأوسع ، وأن نتخلص من مفاهيم كثيرة بالية مثل مفاهيم الحدود الجغرافية وحواجز اللون والدين واللغة وما أشبه .

— إذن ، أنت ترنو إلى عالم واحد ..؟

— نعم . إن لم نصل إلى عالم واحد فمصيرنا إلى



وقام الأستاذ نعيمه سعيداً إلى غرفة داخلية وعاد ببعض أوراق عليها رسوم بالقلم الرصاص .. رسم بعنوان جسر الحياة .. وآخر بعنوان متناقضات .. وقال لي أنه سينشر هذه الرسوم في كتابه القادم .

● المدنية الجديدة

وأخذ الأستاذ نعيمه يسترجع بعض ذكرياته مع جبران في أمريكا ثم قال :

— تضايقت من الحياة في أمريكا . ضقت بالمدنية الأمريكية . شعرت بفراغها وثقلها .. ولا أزال أعتقد أن المدنية الغربية قد أوشكت على نهايتها .. في الوقت الحاضر أخذت عناصر تتجمع لخلق مدنية جديدة وخلق المدنية لا يتم كولادة طفل في ساعات أو أيام فهذا قد يستغرق مائة سنة أو أكثر ...

تساءلت : — وما علامات هذه الحضارة الجديدة ؟

قال — القلق الهائل في العالم كله . وهذا الانسياق في ركاب التسلح ، والذعر من حرب طاغية .. يكفي أن تبلغ المدنية يوماً تخشى فيه من الانهيار لتعرف أنها بلغت نهاية شيخوختها .. وأنها تحيا بعقلها ، وقلبها يكاد



من رسوم ميخائيل نعيمه

الهلاك ... الفكر البشرى محا كل الحدود . مع وجود الراديو والتلفزيون والسينما والطائرة والصاروخ والأقمار الصناعية ، أصبحت الحدود أشياء وهمية ، فنحن اليوم نتناول أفكارنا من كل أقطار الأرض مثلما نتناول غذاءنا وكساءنا . فماذا يبقى لك من حدود وأنت تجتازها فى كل دقيقة من وجودك ؛ انها أوهام لا أكثر ، ودفاعنا عنها إنما هو دفاع عن وهم وهذا الوهم هو الذى يجعل الناس يتسلحون ، وينفقون جل تعبهم ودخلهم على سلاح قد يضطرون غداً إلى حرقه أو طرحه فى البحر .. إن لم يكن هذا جنوناً فماهو الجنون إذن ؟

* * *

وفى طريق العودة إلى بيروت مع الأصيل ، كنت أردد آراء فيلسوف الشخروب فى نفسى .. بعد يوم خصب كان لى فيه متعة الفكر والروح والعقل .



# معامل البوليس

بقلم المقدم حسين محمد على

فى يوم من أيام مايو سنة ١٩٤٨ رأى أحد السكان المحليين ، وهو يسير فى ميدان لعبة الجولف فى قرية بورترز بار Porter's Bar فى إنجلترا ، يداً وذراعاً لإنسان فى إحدى البرك . فأبلغ البوليس الذى قام بتجفيف البركة . وفى خلال الأيام القليلة التالية وجدت الأجزاء الأخرى من جثة آدمى مقطعة الأوصال . ولما ضمت الأجزاء بعضها إلى بعض ظهر أنها جثة رجل يبلغ طوله نحو خمس أقدام وست بوصات وعمره من ٣٥ إلى ٤٥ سنة . ووُجد ثقب فى جبهته داخله قطعتان من العظم دلتا على أن الوفاة نشأت عن ضربة عنيفة على الجبهة . وكانت أجزاء الجثة فى دور متقدم من التحلل ، وقد أكد طبيب البوليس أن الوفاة حدثت على حسب ما يرى منذ أربعة أشهر أو ثمانية . فروجعت أسماء جميع الرجال الذين بلغ عن اختفائهم فى تلك الفترة . وقد أمكن الاهتداء إليهم جميعاً ، وعرفوا عدا واحد منهم هو « ألبرت ولسن » ويبلغ من العمر ٤٥ سنة كان قد اختفى من داره فى « بورترز بار» فى ١٧ من نوفمبر سنة ١٩٤٧ . ودلت التحريات على احتمال أن تكون هذه البقايا من جثة « ولسن » . ولكن كان هذا عمل معمل البوليس الذى أقنع المحكمة بأنها حقيقة جثة ولسن .

وقد ركّز المعمل اهتمامه على ثلاث نقط رئيسية هى :

١ — الجمجمة : حصل المعمل على صورة فوتوغرافية لولسن واستخرج منها نسخاً شفافة ، وأخذ صورة للجمجمة التى وجدت فى البركة ووضعت الصورتان الواحدة فوق الأخرى . ودلت الخطوط الخارجية والميزات الرئيسية على تشابه كبير بين الصورتين الواحدة فوق الأخرى ، لم تدع مجالا للشك فى أن الجمجمة هى جمجمة ولسن .

٢ — الأسنان : كان معروفاً أن جميع أسنان ولسن نزعت من بضع سنوات . وهكذا كانت أسنان الجمجمة ، ووجد ما يدل على مكان خراج فى الفك الأعلى ، وعرف أن ولسن كان يشكو ألماً فى هذا الموضع قبل اختفائه .

٣ — الأقدام : حصل البوليس من زوجة ولسن على حذاء له وأخذ له قالباً من الجبس والجيلاتين لباطن كل حذاء ، ولكى يتجنب خطر الانكماش أخذت صورة فوتوغرافية فى الحال لهذين القالبين . فأظهرت الصورة آثار أقدام فى الحذاءين ، لا سيما علامة الإبهام التى كان بها بعض التضخم . وأخذت صورة بالأشعة للأقدام التى وجدت بالبركة بعد أن جمعت إحدى القدمين بسبب الانحلال الذى أصابها ، وعملت صورة شفافة للصورة التى أخذت بأشعة إكس ووضعت فوق الصورة المأخوذة للقالبين الداخلين للحذاء ، فكانت النتيجة اتفاقاً تاما بين صور الأشعة وآثار الأقدام داخل الحذاء .

وأخيراً ، وبفضل هذه الإجراءات أصدر المحكمون قرارهم بوجود جريمة قتل عمد ارتكبها مجهول . وعين تاريخ وفاة « ألبرت ولسن » بأنه ١٧ أو ١٨ من نوفمبر سنة ١٩٤٧ [1] .

## ● أدلة الاتهام

والأدلة التى يتطلبها المحقق أو المحكمة لإثبات التهمة مع تنوعها يمكن ردها إلى نوعين اثنين هما :

١ — أدلة سماعية . ٢ — أدلة مادية .

---

(١) Harrold Scott: Scotland Yard, P. 136.

وأدلة النوع الأول يمكن الحصول عليها من أقوال الشهود ، أو سؤال المشتبه فيهم ، أو اعترافات المتهمين أنفسهم . ولقد ظلت مكافحة الجريمة وضبطها ردحاً طويلا من الزمن تعتمد على الأدلة السماعية لسبب يرجع إلى أن الخبرة القائمة على العلوم لم تكن قد تقدمت بعد لدرجة تحوز ثقة الباحثين أو المحققين ، ولأن معامل البوليس فى بدايتها لم تعط نتائج طيبة ، حيث كان المشرفون عليها غير ملمين بالعلوم الفنية الحديثة اللازمة لإدارة مثل هذه المعامل .

ومن المسلّم به أن المجرم مهما حاول أن يخفى آثاره التى تركها فى مكان الجريمة ، فإنه لا بد تارك خلفه ما ينمُّ عليه ، فكل مكان حلَّ فيه ، وكل شىء لمسه من الممكن استخدامه كدليل ضده . والأمر بالنسبة للأدلة لايقتصر على بصمات الأصابع أو آثار الأقدام ، بل كل شىء مثل شعرة منه ، أو قطعة من نسيج ثيابه ، أو شظية من زجاج يكسره ، علامة من علامات الأدوات التى يستعملها ، أو طلاء تخدشه أو سائل يتخلف عنه . كل هذه أدلة قاطعة تشير إليه وتدل عليه ولا يمكنه الخلاص منها .

ولقد كان الدكتور « أدمون لوكارد » عالم الإجرام فى معمل بوليس ليون بفرنسا هو أول من أعلن عن ضرورة الاستفادة من مبدأ « التبادل » فى المسائل الجنائية . ذلك المبدأ القديم الذى يقول : إن كل ملامسة تترك أثراً . فمثلا : إذا خاض رجل فى الطين ، فإنه لايلبث أن يترك أثر قدميه على الطين ، وكذا يعلق بحذائه كمية منه . وإذا فتح شخص باباً بقضيب فإنه يترك على الباب آثاراً فى حين تلصق بالقضيب ذرات دقيقة من الخشب أو الدهان بالتبادل[1] .

والغرض من دراسة الدليل المادى فى المسائل الجنائية أمران :

الأول : أنها يمكن أن تساعد مساعدة فعالة فى تحديد مرتكب الجريمة ، بل إنه فى كثير من الأحيان يمكن عن طريقها الإشارة إلى نوع عمل المتهم على وجه التقريب أو وصف محل إقامته فى دقة بالغة .

الثانى : أنها كثيراً ماتكون العامل القاطع عند تقرير البراءة أو صدور الحكم بالادانة .

والدليل الذى يقرره العلم من أولى مزاياه أنه لا يتذبذب أبداً . فقد يتراجع عدد من الشهود عن أقوالهم قبل أن يصل التحقيق إلى منتصفه ، أما رجل العلم فيقول مؤكداً : إن أبحاثه انتهت إلى كذا وكذا بعد الفحص ، ثم يظل يردد القول نفسه على الدوام . ففى أمريكا وألمانيا والنمسا وهولندة وغيرها من الدول التى يتمتع البوليس فيها بسمعة طيبة ، نجد أن المساعدات العلمية للبحث الجنائى تتوافر فى المعامل البوليسية وتضم هيئة من المختصين فى أنواع الأبحاث الكثيرة . وإذا تكلمنا عن دولة من الدول التى يتمتع البوليس فيها بشهرة ذائعة الصيت مثل : إدارة بوليس اسكتلنديارد فى إنجلترا وحاولنا أن نقف على أسباب نجاح هذه الإدارة الباهر فى كشف الجرائم ، فإن ثمة حقيقة معلومة ، هى : أن بوليسها قد سخر العلم لخدمته فى كفاحه ضد الجريمة إلى أبعد الحدود التى يمكن تصورها بحيث أصبح المعمل الجنائى بخبراته وأقسامه يمثل المقام الأول فى نشاط البوليس فى مكافحة الجريمة .

والمهمة الرئيسية لمعامل البوليس هى : إجراء البحوث العلمية على الأدلة المادية فى الجرائم بقصد تحقيق هذه الأغراض الثلاثة :

أولا : بيان كيفية ارتكاب الجريمة .
ثانياً : بيان العلاقة بين الجريمة وشخص المتهم أو المشتبه فيه .
ثالثاً : المعاونة فى تحقيق شخصية الجانى .

وتختلف طبيعة المواد المراد فحصها ، وكذا طبيعة الاختبارات المطلوبة لها اختلافاً كبيراً حتى إنه ليتطلب لإجرائها نخبة من أمهر رجال العلم فى مختلف البحوث الجنائية من كيمائيين وعلماء فى الطبيعة وعلوم الحياة والنبات

(١) Reginald Marrish : Police and Detection of Crime To-day, P. 71.

والجنس ، وعلماء فى السموم والمعادن وأطباء وخبراء فى النفس وإخصائيين فى الأسلحة والبصمات ، كل أولئك وغيرهم مطلوبون للمعاونة فى التحقيق الجنائى .

ومن أهم وظائف المعمل الجنائى تدريب رجال البوليس على فهم الأدلة المادية وطريقة تركيبها ، وكيف تكتشف وكيف تجمع وكيف تحفظ حتى تسلم للباحث المعملى المختص .

ويجب على كلٍّ من رجل البوليس وخبير المعامل أن يتذكرا دائماً أنه لا يوجد مجال للتنافس بينهما ، فهما متكاملان فى وظيفتيهما . فلا يمكن للمعمل أن ينتج ما لم ييسر له البوليس ذلك ، ولا يمكن للبوليس أن يعمل ويحل أسرار الجريمة ما لم ينتفع بجهود رجال المعمل الجنائى .

ومهمة المعامل البوليسية لا تقف عند مجرد الأبحاث الروتينية ، بل يجب أن يكون لها أهداف أسمى من ذلك .. يجب أن تواصل أبحاثها لاكتشاف وسائل جديدة فى ميادين كشف الجريمة وآفاق لم تطرق بعد .. والقضية الصعبة يجب أن ينظر إليها على أنها اختبار لقدرات هذه المعامل .

والحق يقال إن روح البحث العلمى هى التى يجب أن تسيّر المسئولين عن هذه المعامل وهى أساس التقدم فى أعمال أى معمل بوليسى . والواقع أن علوم البوليس تحمل كثيراً من الخصائص الفنية للعلوم الطبية أو الكيمائية . ولذا فإن أى تقدم تحرزه هذه العلوم يعود بالفائدة على علوم البوليس . وإزاء التقدم الذى يلحظه كل فرد فى هذه العلوم فى الوقت الحاضر ، فإنه من المعتقد أنه خلال الأعوام القليلة المقبلة ستفتح أمام البوليس آفاق علمية جديدة ، لا سيما فى ميادين استعمال الميكروسكوبات الألكترونية والإشعاعات المختلفة والتصوير الفوتوغرافى .... الخ .

* * *

حقيقة واحدة يجب أن نسلم بها هى : أن استعمال العلوم ليس هو الوسيلة الوحيدة فى كشف جميع الجرائم . فلا زالت هناك أنواع كثيرة من القضايا يتطلب الأمر الاستعانة بالعلوم فى حلها أو الالتجاء إلى المعامل البوليسية . وستظل الأدلة السماعية لها خطرها وقيمتها . ومع التسليم بوجهة النظر هذه ، فإن البحوث العلمية تساعد يقيناً على حماية البرىء من الشبهات ، وتهيئ للمحكمة فرصة تبين أدلة الاتهام من زاوية موضوعية ، وهى بهذا تباعد بين القاضى وبين الأخطاء التى قد يتردى فيها بسبب ضعف الإرادة البشرية .

● مقوّمات معمل البوليس :

يتكون أى معمل بوليسى من ثلاث مجموعات تكون الأقسام الفنية للمعمل على الوجه الآتى :

المجموعة الأولى

أ — قسم فحص آثار الأسلحة النارية :
ويقوم بالبحوث الآتية :
١ — فحص الطلقات النارية أى الرصاصة وقاعدتها ونوع السلاح المستعمل .
٢ — فحص ماسورة السلاح .
٣ — فحص آثار الطلقة .
٤ — تحديد وقت استعمال السلاح .
٥ — تحديد المسافة المنطلقة منها الرصاصة .
٦ — فحص المفرقعات على اختلاف أنواعها .

ب — قسم فحص آثار الآلات :
ويقوم بالبحوث الآتية :
١ — تحديد نوع الآلة وآثارها .
٢ — التعرف على الآلات المستخدمة فى الحادث .
٣ — فحص الأقفال والخزائن المغتصبة .
٤ — فحص الآلات والماكينات المختلفة .

ج — قسم فحص المستندات المشتبه فى أمرها :
شعبة التزييف :
ويقوم القسم بالبحوث الآتية :
١ — فحص تزوير المستندات والعلامات التجارية .
٢ — فحص غش الكتاب سواء أكان بالنقل أم بالشف أم بالتقليد .

٣ – إظهار الكتابات السرية .
٤ – فحص الأوراق وتحديد نوعها .
٥ – فحص الأصبــاغ .
٦ – فحص الخطابات المفتوحة .

شعبة الآلات الكاتبة :
١ – التعرف على أنواع الآلات الكاتبة .
٢ – التعرف على خطوط الآلات الكاتبة .
٣ – التعرف على أنواع المطابع .

شعبة الخطوط الكتابية :
وتختص بفحص خطوط الكتابة باليد ومقارنتها .

## المجموعة الثانية

ا – قسم فحص متحصلات الحادث كيميائيا :
ويقوم بالفحوص الآتية :

شعبة فحص المواد المصنوعة من الكيمياء العضوية وغير العضوية :
١ – الأتربة المعدنية وأتربة المهن وما يوجد تحت الأظافر من أوساخ وتحليلها .
٢ – مواد البناء ، المطاط والمواد الصناعية مثل النايلون ومشتقاته .
٣ – المواد الزيتية والدهنية كالصابون .
٤ – الإصابات الناتجة من استعمال المواد الكيماوية لمعرفة أسبابها من معرفة المادة نفسها ولا يدخل فيها تشخيص الإصابات من الناحية الطبية .
٥ – حالات السطو التي تستعمل فيها مواد كيميائية .
٦ – الحوادث الناتجة من غازات .

شعبة فحص السموم :
١ – فحص حالات التسمم الناتجة من علاج طبيب أو تحضير صيدلي .
٢ – فحص حالات المخدرات وتحليل الأحشاء للبحث عن مواد مخدرة .
٣ – فحص الأغذية والمواد المشتبه فيها ومواد علف الحيوان .
٤ – فحص مواد التعفير ومبيدات الحشرات .

شعبة الحرائق والمفرقعات والتخريب :
١ – فحص حالات الحريق والنسف .
٢ – فحص الغازات الناتجة من الحرائق وتحديد نوعها ومعرفة نوع المادة الناتجة عنها .
٣ – الحوادث الناتجة من المواد المعرضة للاشتعال من نفسها .
٤ – المواد المفرقعة بصفة عامة .
٥ – حالات التخريب .
٦ – المواد المشعة .

ب – قسم الفحص البيولوجي :
الشعبة البيولوجية :
بحوث خاصة بالنباتات :
وتشمل الأشجار والفواكه والبذور وخواص النبــاتات والخشب ، وتجهيز المعامل بعينات مختلفة من النباتات التي تنمو في البلاد ، وكذا عينات من الفواكه والبذور والخشب لكي تكون المقارنة عليها فيما يوجد بأمكنة الحوادث آثار متشابهة .
بحوث خاصة بالحيــوان :
وتشمل شعر الإنسان وشعر الحيوان والفراء والريش والأظافر والعظام وقرون الحيوان والجلود وكذا أغذية الحيوان وإفرازاته .
الشعبة الطبيــة :
١ – فحص حالات الدم وفصائله ، وهل هي لإنسان أم حيوان .
٢ – فحص حالات الدم وفصائله لمعرفة هل هو طازج أم جاف .
٣ – فحص المني والبول والمواد البرازية وبيان ما بها من طفيليات (١) .
٤ – فحص عظام الإنسان وتحديد السن والنوع والتغيرات التي تحدث بها .
٥ – أبحاث البكتريا .

## المجموعة الثالثة

ا – الوحدات المتنقلة :
لما كان من أهم مراحل نجاح المعمل الجنائي في عمله هو سرعة الحصول على الأدلة المادية بطريقة فنية سليمة ما ، فإن الأمر يتطلب انتقال خبراء المعامل إلى محال الحوادث لفحص أمكنتها والبحث عن الآثار ورفعها ونقلها للمعمل بطريقة لا تعرضها للتلف . وهذا يقتضي تجهيز سيارات للمعمل تعتبر كوحدات متنقلة (٢) .

ب – قسم الرسم الهندسي :
ويقوم القسم بجميع الأعمال الهندسية المطلوبة منه :
١ – عمل رسم هندسي تفصيلي لمحال الحوادث .
٢ – دراسة المشروعات وطلبات الأقسام التي لها علاقة بالنواحي الهندسية .
٣ – الإشراف على مباني المعامل من الناحية الهندسية .
٤ – الاحتفاظ برسوم تفصيلية لجميع أقسام المباني .

---

(١) يترك بعض اللصوص فضلات أمعائهم في مكان الحادث وهذه يمكن بتحليلها التعرف على مرتكبي الحادث إن كانت تحوي طفيليات خاصة يثبت وجودها عند هؤلاء .

(٢) تمتلك إدارة بوليس اسكتلنديارد غرفا مظلمة متحركة تقوم بالأعمال الفوتوغرافية وتضاهي بصمات الأصابع وغير ذلك وهي سائرة . وبذا يقتصد الباحثون وقتاً ثميناً يعجل بتقديم المجرم إلى القضاء .

ج – قسم اللاسلكى :

ويقوم بالأعمال الآتية :

١ – الاتصال بالوحدات المتنقلة للعمل سواء فى أمكنة الحوادث أو أمكنة وجودها .

٢ – الاتصال بغرف العمليات وسيارات البوليس والأقسام لتلقى طلباتها بأسرع وقت ممكن .

د – قسم التصوير الفوتوغرافى :

ويختص بجميع أعمال التصوير والتحميض والطبع والتكبير اللازمة للمعامل الأخرى فى بحوثها الفنية .

التصوير الفوتوغرافى

تحتل آلة التصوير الفوتوغرافى مرتبة هامة بين علوم كشف الجريمة بالقياس إلى الوسائل الأخرى المستعملة . وهى إحدى الدعامات الراسخة التى تستند إليها معامل البوليس . ويحقق التصوير الفوتوغرافى فى نطاق البحث الجنائى عدة فوائد :

الأولى : تسجيل مسرح الجريمة أو بعض عناصره التى لا يمكن الاحتفاظ بها طويلا بشكلها الحالى .

الثانية : تسجيل الطابع المميز للأدلة المادية فى مكان الجريمة .

الثالثة : وسيلة لإظهار مختلف العناصر أو التفاصيل الدقيقة للأدلة التى لا يمكن رؤيتها بالعين المجردة .

ففى باريس قام خبراء المعامل البوليسية بالتقاط صور فوتوغرافية لغرفة اشتبه فى أنها كانت مسرحاً لجريمة قتل ، ولم يثبت من معاينتها وجود أية بقع دموية . وأظهرت الصورة الفوتوغرافية أن على السجادة بقعة كبيرة مغسولة حديثاً أخطأتها عيون الباحثين . واتضح من الفحص الفنى أنها دماء . فى هذا الحادث وأمثاله يتاح لعدسة التصوير دائماً أن ترى مالا تراه العين البشرية .

الرابعة : هى وسيلة لشرح كل ما يتعلق بالأدلة ومواصفاتها لهيئة المحكمة .

الخامسة : وفى النهاية هناك أمر على جانب كبير من الأهمية هو فى الحقيقة سيكولوجى وله تأثير شديد على الدفاع وأعضاء المحكمة . هذا ما تحدثه الصورة الفوتوغرافية من أثر حينما تظهر بشاعة الجريمة بكيفية تعجز عنها أية وسيلة أخرى لأن الصورة الفوتوغرافيـة ما هى إلا نوع من الذاكرة الصناعية .

وتتيح الصورة كذلك لهيئة المحكمة أن ترى تفاصيل مكان الحادث ، إذ أن معظم الناس يجدون صعوبة كبيرة فى أن يصفوا وصفاً دقيقاً حتى أخص الأمور التى تعنيهم ... حتى منازلهم التى يألفونها تماماً . وقد يكون الأمر فى هذه الحالة أكثر مشقة على المستمع حين يراد منه أن يكوّن فى ذهنه صورة يستخلص منها رأياً من مجرد الوصف ، وأن يحتفظ فى ذهنه بهذه الصورة طوال أيام المحاكمة . وفى الوقت نفسه تمكن الصورة الفوتوغرافية هيئة المحكمة من تتبع الوصف كما يدلى به الشهود أو كما يجىء على لسان المجنى عليه ، أو فى اعتراف المتهم نفسه . ويمكنها فى الوقت نفسه من اختبار صحة هذه الأقوال دون ما حاجة إلى معاينة أخرى لمكان الجريمة .

وفى تصوير مكان الجريمة تتبع قواعد التصوير المعتادة ، بل يتحتم بذل عناية مضاعفة . ويجب الاحتراس من التقاط صور فيها شىء من التحريف . وبطبيعة الحال يجب أن يكون رجل البوليس الذى يلتقط الصور ماهراً فى صناعته . وعند وصول الخبير المصور إلى مكان الجريمة يكون همه الأول الحصول على صورة أو صور واضحة دقيقة له ، وإذا حدث أن نقل أحد الناس جثة القتيل مثلا من مكانها قبل وصول البوليس لأى سبب من الأسباب وجب ألا تعاد إلى موضعها الأول . فحضور البوليس الفوتوغرافى كى يلتقط صور ماديات الجريمة كما يجدها .

ويستخدم التصوير الفوتوغرافى فى الوقت الحاضر أيضاً فى تسجيل حوادث الطرق . وفى الحصول على تفصيلات خاصة بمراقبة حركة المرور ، كما أصبح من الميسور مع التصوير السينمائى أن يوضح لهيئة المحكمة ، وعلى وجه الدقة ، ما الذى كان فى استطاعة قائد السيارة المتهم بالقتل الخطأ أن يراه وما لم يكن فى الاستطاعة رؤيته .

● آفاق جديدة للتصوير الفوتوغرافى الجنائى .

التصوير الجزيئى :

هو التصوير تحت الميكروسكوب للأشياء ذات

القيمة التدليلية الحيوية لوضعها تحت أنظار الباحثين أو أمام المحكمة . لأنه من المتعذر طبعاً أن يؤتى بجميع أعضاء هيئة المحكمة فرداً فرداً ليشاهدوا الدليل الميكروسكوبى ، ولكن بواسطة التصوير الفوتوغرافى للجزيئات يستطيع رجل العلم أن يضع أدلته أمام سامعيه ، وبذا يسبغ على شهادته كثيراً من القوة والثقة . ويتصل بتصوير الجزيئيات تكبير الصور التى توضح أشياء متناهية فى الصغر ، إذ يحدث كثيراً فى أماكن الجرائم أن تكتشف أجزاء صغيرة من بصمات الأصابع وهى تكفى طبعاً خبير البصمات ليتعرف على المجرم الذى تركها . ولكن لكى يشرح الخبير هذه الحقيقة للمحكمة التى لا يحيط أعضاؤها بخفايا علم بصمات الأصابع فإنه يلجأ إلى تكبير هذا الجزء ليستطيع أن يوضح عليه مكبراً العلامات الفردية المميزة للشخصية وبذا يسهل على المبتدئين أن يتابعوه .

- إعداد فائض من الصور الفوتوغرافية

وإعداد نسخ من الصور الفوتوغرافية لأفراد أو بصمات أو أية أدلة أخرى هو أمر لازم . وقد تدعو الحاجة إلى إرسال عدد من هذه النسخ إلى مراكز البوليس المختلفة فى وقت واحد . وتستعمل السلطات الجنائية فى الخارج فى معظم الدول الآن جهازاً لنسخ جميع الوثائق التى تخص الجريمة وأدلتها لتكون تحت تصرف المحكمة حتى لا يصيب التلف الوثائق الأصلية من كثرة التداول والاستعمال .

- التصوير باستعمال الأشعة المائلة

وتستخدم هذه الطريقة لإظهار ما فى الوثائق من آثار ضغط الكتابة . وهى آثار لا ترى بالعين المجردة ، وحتى إذا رؤيت لا يمكن فهمها أو قراءتها .

وفى انجلترا عثر على جثة طفل فى الرابعة عشرة من عمره مخنوقاً تحت سور من النباتات فى حديقة . واتضح من تحريات البوليس أن الغلام القتيل هو ولد غير شرعى ، وأنه كان يقيم مع والده وزوجته ، وكان الاثنان لا يريدانه ويودان التخلص منه . وحامت الشبهات حول الأب . وفتش البوليس منزله وضبط الحافظة الورقية التى تكتب فوقها الخطابات بعد أن ظهر فى الصفحة العليا منها آثار كتابة غير واضحة بالعين المجردة . ولما تعرضت هذه الصفحة للأشعة المائلة وصورت ظهرت آثار ضغط القلم الذى كتب الخطاب . وثبت أن هذا الخطاب مرسل من الأب إلى مربية الغلام . وقد احتال به الأب ليستدرج الغلام إلى حتفه . وقد أدين القاتل بناء على هذا الدليل .

- التصوير بالأشعة البنفسجية وتحت الحمراء

التصوير الفوتوغرافى بالأشعة البنفسجية يكشف التغيرات والكشط والتزوير ، كما أن التصوير بالأشعة تحت الحمراء يستخدم لمعرفة أنواع الصبغات لا سيما فى المواد المعتمة غير الشفافة لأنها تخترقها ، فمثلا تكشف هذه الأشعة الرضوض والإصابات الكامنة تحت الجلد فتظهر فى الصورة واضحة جلية .



- خبير معمل البوليس يعد تقريره

يعد الخبير بالمعمل البوليسى تقريره بعد انتهاء الأبحاث الفنية بالمعمل بحيث يشمل الأسماء الصحيحة لجميع الأطراف وعناوينهم والتاريخ والوقت وطبيعة البحث ورقم الملف . ويبدأ الخبير تقريره بملخص واف للحادث ثم يلى ذلك استعراض لجميع أوجه النشاط الفنى لأعمال الخبير التى قام بها . ويذكر الخبير جميع الأدلة ويوضح قرين كل دليل اسم الذى ضبطه وقدمه للخبير . ويذكر كذلك قرين كل دليل البحث الفنى الذى طلب بشأنه والإجراءات التى اتخذت . ثم فى النهاية يبدى الخبير رأيه الذى طلب منه أن يبديه . وجرت العادة فى تقارير الخبراء أن تكتب بصيغة الماضى المبنى للمعلوم دائماً مع تحاشى المبنى للمجهول منعاً لأى لبس .

● الخبير فى المحكمة

لا يتمُّ عمل خبير المعامل البوليسية بفحصه مكان الجريمة ، أو قيامه بالخبرة الفنية وكتابة تقرير عنها . وإنما ينتهى عمله بنظر القضية أمام المحكمة . والنتائج التى تحققها المحاكمة هى التى تحدد مدى استعداده ومهارته . وعلى الخبير أن يضع نصب عينيه أن أهم واجباته هى أن يشرح للمحكمة الأسباب الفنية الموجبة لإقامة الدعوى ضد المتهم . وعلى هذا فإجراءات المحاكمة تعتبر الخطوات النهائية التى يتحتم على الخبير أن يقطعها قبل أن ينفض يده نهائياً من هذه القضية أو تلك .

وفى سبيل بيان واجبات الخبير أمام المحكمة وضع الدكتور ميلبرجر Dr C. W. Meuhlberger, القواعد الآتيــة التى يجب على خبير المعامل البوليسية أن يراعيها عند أداء الشهادة إن كان يريد أن تكون شهادته حاسمة . وقد رأيت لطرافتها ، أن أشير إليها كما جاءت بالتفصيل[١] .

أولا — اتخذ وضعاً مريحاً ( موجها الخطاب إلى الخبير ) فى كرسى الشهادة . لا ترتم فيه ، ولكن اجلس وقد واجهت المحلفين نصف مواجهة والنصف الآخر لهيئة المحكمة ( لاحظ أن المحلفين هم أهم الشخصيات الموجودة فى قاعة الجلسة ) انصت إلى الأسئلة وأجب عليها فى وضوح وفى صوت عال مسموع للمحلفين والدفاع جميعاً ، ووجه حديثك دائماً إلى المحلفين . وانظر دائماً إلى عيونهم وتفرس فى وجوههم ، ستجد من بينهم أشخاصاً يبدو عليهم الاهتمام الشديد بما يدور فى قاعة المحاكمة أو بشهادتك . هؤلاء هم القادة فوجه حديثك إليهم واضرب صفحاً عن الباقين . تذكر دائماً أن إجراءات المحاكمة هى أمر جدى فكن موفور الكرامة وحاذر أن تأتى بأى تصرف يخل بهذا المظهر حتى ولو لاحظت أن المحلفين أنفسهم أو أعضاء هيئة الدفاع يتضاحكون فيما بينهم .

ثانياً — تذكر أن المحلفين فى العادة هم أشخاص متوسطو الثقافة والذكاء والإلمام بقواعد اللغة فاجتهد ألا تتحدث حديثاً فنياً مليئاً بالمصطلحات الكيميائية أو الطبية إلا فى حالات الضرورة القصوى . وحتى فى هذه الحالات عليك أن توضح هذه المصطلحات بعبارات بسيطة . إذا لم يفهم المحلفون شهادتك أصبحت عديمة الجدوى ، وإذا هم لم يصدقوك كان ذلك أسوأ من حالة عدم جدواها .

ثالثاً — واجبك فى مقعد الشهادة هو أن تجيب على الأسئلة وليس أن تحاضر المحلفين أو تجادل الدفاع . تأكد قبل الإجابة على السؤال أنك فهمته جيداً . إذا حصل لديك شك فاطلب من هيئة المحكمة أن تأمر بإعادة السؤال ثم أجب على السؤال فى اختصار .

رابعاً — لا تظهر أبداً بمظهر المتحيز للجانب الذى استدعاك للشهادة . التزم الوقائع لا تخش أن تقول عن شىء سئلت عنه « لا أعرف » لا تشهد شهادة خبير فى أمور تخرج عن دائرة اختصاصك وعلمك . لا تغضب من الملاحظات السخيفة التى يوجهها إليك الدفاع فإنك إن ضبطت عواطفك فإن التوفيق سيكون دائماً فى جانبك .

خامساً — قد تكون العدالة عمياء كما يقولون . ولكن المحلفين ليسوا كذلك . ضع هذا نصب عينيك .

سادساً — لا تقل أبداً عن كتاب أو مؤلف أنه حجة إلا إذا تأكدت أنه يتفق معك فى الرأى الذى تشهد به .

سابعاً — وأخيراً ... لا تخدع ، ولا تقل أشياء لا يمكن إثباتها . ولا تغضب واضبط نفسك .

● المعامل البوليسية فى إنجلترا

تتبع المعامل البوليسية فى انجلترا وزارة الداخلية رأساً ... Home Office ومقرها الرئيسى بإدارة بوليس اسكتلنديارد . ويخضع البوليس الإنجليــزى لنظام اللامركزية . فلكل إقليم قوة البوليس والمعامل التى تخصه . وينتقل البوليس المحلى Local Police Force. إلى محال الحوادث . ويباشر إجراءاته ، ولكنه فى القضايا الهامة أو الغامضة غالباً ما يستعين باسكتلنديارد . ويختص معمل المتروبوليتان Metropolitan ببوليس العاصمة الإنجليزية لندن ، ولو أنه يتبادل مع المعامل الأخرى المساعدات والمعلومات فى القضايا .

وهذا المعمل مدين بإنشائه للورد ترنشارد سنة ١٩٣٤ وقد كان فى بدء إنشائه فى ضاحية هندون . ولما شعرت

(١) Ralph Turner: Forensic Science and Laboratory Technics, P. 225.

سلطات الأمن بأنه من الأهمية بمكان أن يكون الاتصال قوياً بين إدارة المباحث الجنائية ومعمل البوليس . تقرر نقل المعمل إلى اسكتلنديارد حيث يكون الوصول إليه أقرب منالا ، وحيث يشجع الضباط من جميع الرتب على زيارته ليقفوا على إمكانياته . وإتماماً للفائدة فإن رجال البوليس ضباطاً وكونستابلات يتلقون دراسة مستفيضة عن دور المعامل فى القضايا الجنائية فى مدرسة تدريب رجال المباحث .

ويقوم الكيميائى بأهم قسط من الأعمال مثل : فحص السموم والمخدرات العضوية وغير العضوية والأصباغ والدهانات والألوان والمواد القابلة للاشتعال والأدوية والمعادن والزجاج والتحليل الطيفى واستخدام الأشعة فوق البنفسجية أو تحت الحمراء . وعلى عالم الأحياء أن يكون قادراً على التعرف على جميع أنواع المواد الحيوانية أو النباتية كالحبوب وشظايا الخشب والنشارة والدم والمنى والشعر الإنسانى والحيوانى ، وأن يميز بين الأنسجة الحيوانية والنباتية والمعدنية . ويضم معمل المتروبوليتان عينات من جميع الأخشاب المحلية والمستوردة ونماذج من الحبال والقنب وجميع النباتات والأزهار وبذورها ... الخ . ولا ننس المجموعة الرائعة من أنواع الأنشوطات والعقد Knots التى تصل إلى ٦٥ نوعاً تشير بجلاء إلى المهنة التى اعتادت أن تعقدها بهذه الصورة . ويجب على عالم الأحياء أن يلم بالتاريخ الطبيعى ، وأن يعرف خواص الأزهار والأعشاب على مختلف أنواعها مما ينبت فى البلاد والمواسم التى تزهر فيها النباتات ، ويجب أن يمتد علمه إلى الطحالب والفطريات والأشكال الميكرسكوبية لحياة الحيوان والنبات . وبمساعدة عالم المعادن تعرف أنواع التربة المختلفة بحسب ما تحتوى عليه من معادن .

ومن أهم أنواع الدراسات التى تهتم بها المعامل فى إنجلترا الأبحاث التى موضوعها « الأتربة » لأنها فى كثير من الحالات قد تكون الوسيلة فى كشف الصلة بين المجرم والمكان الذى ارتكب فيه جريمته .

والأتربة ذات أنواع لا حصر لها ، وقد تحتوى على مواد حيوانية أو نباتية أو معدنية ، إما مستمدة رأساً من الأرض ، وإما من الكائنات الحية ، وإما من مواد مصنوعة . وهى تنقسم إلى أربعة أقسام رئيسية :

١ — تراب الأرض .
٢ — التراب الذى تسفيه الرياح .
٣ — تراب المصانع الذى يوجد حول الأماكن مثل مصانع الأسمنت وطواحين الغلال أو مصانع البويات .
٤ — تراب الحرف مثل الهباب أو تراب الفحم الذى يوجد على الكناسين أو عمال المناجم أو عمال تنظيف المداخن ، أو الخميرة والعفن الذى يوجد على ملابس عمال مصانع البيرة .

ويروى السير هارولد سكوت حكمدار بوليس لندن السابق قصة تشهد لمعامل بوليس المتروبوليتان بالبراعة فيقول[1] :

« ضبط رجلان فى سيارة متهمين بأنهما سطوا على محل وسرقا بعض البضائع وأنكر الرجلان بشدة . أرسلا إلى المعمل حيث فحصت ملابسهما وأخذت كناسة أرض السيارة وأمكن للخبير أن يستخرج منها بعض قطع الزجاج الصغيرة التى لا ترى بالعين ، كما وجدت قطع أخرى صغيرة بملابس الرجلين وقورنت جميعها بزجاج النافذة المكسور بالمحل الذى سرق . وفى المحاكمة تقدم خبير معمل البوليس وأدى شهادته بأن جميع الزجاج المضبوط له خواص طبيعية واحدة ومتماثلة ، مما يدل على أن مصدره واحد . وحاول كلا السجينين أن يفندا الشهادة . فادعى أحدهما أن الزجاج وقع على ملابسه من نافذة كسرت فى بيته . فأحضرت قطع من الكوب والنافذة ولكنها وجدت مغايرة لها كل المغايرة . وظهر أن شهادة الخبير لا يمكن نقضها . ودلت كذلك على أن كلا السجينين كانا حتما فى المحل الذى سرق وأدين الرجلان » .

والأبحاث التى تقوم بها معامل البوليس فى جرائم وضع النار عمداً فى المساكن وغيرها من أمتع البحوث وأجداها ولا بأس لطرافتها من أن نشير إليها .

يبحث الخبير فى مكان الحريق أول ما يبحث عن خرق مبللة بالزيت أو نشارة خشب أو قطع متفحمة من الخشب أو أوراق مشبعة بمادة قابلة للالتهاب

(١) Harrold Scott : Scotland Yard, P. 133.

مثل : البترول أو البرافين والكحول وزيت التربنتينة ، ووجود مثل هذه المواد فى المبنى ، حيث لا يحتفظ بها عادة ، ذات دلالة مفيدة . ويبحث خبير المعامل كذلك عمق تفحم الخشب لأنه يدل على مكان شبوب النار . وللبحث تؤخذ عينات من وسط النار ومقر أكوام الأنقاض . وهذه العينات يجب تخزينها فى الحال فى أوعية لا ينفذ منها الهواء وتختم بالجمع وتوضع عليها بطاقة تبين على وجه الدقة جزء المبنى الذى أحدث منه . وفى استطاعة خبير المعامل فى مثل هذه الجرائم مساعدة المحقق باستخراج البترول أو غيره من السوائل من مختلف قطع الأنقاض التى ترسل إليه عن طريق التقطير ، كما أنه سيحلل الرماد كيميائياً ويفحصه بالمجهر ليعرف هل هو رماد حبل مثلا ، أو رماد باغة أو مطاط وهكذا . ويستطيع الخبير فى النهاية أن يقنع المحكمة بأن النار اتصلت عمداً وبسوء نية ، ويستطيع أن يثبت نوع السائل الذى استخدم فى إشعال النار .

والمعامل البوليسية فى إنجلترا لا تؤدى أبحاثها لصالح الاتهام فقط ، وإنما تقوم بقسط من هذه الأبحاث بناء على طلب الدفاع يعادل ما تقوم به لصالح الاتهام . فالغرض الذى تهدف إليه دائماً هو أن نقدم بياناً نزيهاً عن النتائج التى انتهت إليها ، وقد تكون فى مصلحة المتهم أو ضده على حد سواء . وفى كثير من القضايا لا تقام الدعوى فيها على المتهم لأن النتائج التى وصلت إليها المعامل تشهد ببراءة المتهم .. فمثلا :

« أحيل رجل إلى القضاء بتهمة إخفاء دراجة مسروقة . ودافع محاميه بأنه برىء وطلب أن يفحص معمل البوليس الدراجة . وهناك تبين أنها من طراز مخالف لطراز الدراجة المسروقة . وأنها لم تطل أبداً بالدهان بالطريقة التى ذكرها الاتهام ، وأن « الرفارف » لم تصنع من المادة التى ذكرها المجنى عليه . وإزاء هذه الظروف لم يجد الاتهام أى دليل ضده فأطلق سراح الرجل » .

● **المعامل البوليسية فى مصر**

كان الغرض من إنشاء المعمل الجنائى فى مصر هو متابعة التطور العلمى لكشف الجريمة الذى يحتمه وجود طبقة من المجرمين استعانوا بالعلم فى ارتكاب جرائمهم بقصد الهروب من العدالة ، فكان لا بد لرجل البوليس من أن يستخدم السلاح نفسه فى مناهضة هذه الطبقة من المجرمين بالمبادرة إلى الانتقال إلى أماكن الجرائم بأسرع وسيلة مستطاعة لفحص متخلفات الجريمة قبل أن تتناولها الأيدى بالتغيير أو العبث . وجمع الأدلة المادية التى يلزم فحصها بالمعمل . وسرعة تقديم تقارير الخبرة للجهات التى يهمها نتيجة الفحص لكى تسترشد بها ، ويحدد لها اتجاهات البحث . ولقد تم تزويد المعمل بالأجهزة الضرورية والمواد الكيميائية ، وقام خبراؤه بالعمل فى بعض القضايا الجنائية وحققوا نجاحاً باهراً يبشر بالدور العظيم الذى ينتظر أن تلعبه هذه المعامل فى التحقيقات الجنائية .

ومن بعض هذه القضايا اخترنا ما تسمح الظروف بنشره وهى أمثلة فحسب :

١ - الحريق المروع الذى شب فى مدينة الإسكندرية فى صيف عام ١٩٥٨ فى شوادر أخشاب يمتلكها ( إخوان باسيلى ) ، وقدرت فيها الخسائر بآلاف الجنيهات ، وبالرغم من أن الحريق شب فى مساحات كبيرة من هذه الشوادر ، وأتت النيران على جميع ما بها من أخشاب ، لم يعرف فى بادئ الأمر كيف شب الحريق ومن أين بدأ .. مما دعا النيابة إلى تشكيل لجنة من الخبراء المختصين لمعاينة المكان . وقد استطاع خبير معمل البوليس أن يحدد لأعضاء اللجنة المكان الذى بدأ منه الحريق ، وأقام على ذلك البراهين العلمية التى أدت إلى اقتناع أعضاء اللجنة . فوضعت تقريرها بمقتضى هذا وأخذت النيابة بوجهة نظرها .

٢ - الحريق الذى شب فى السنة نفسها فى مستودعات شركة « كيما » فى أسوان . وقد انتقل خبير معمل البوليس إلى محل الحريق وأمكنه بعد الفحص الدقيق أن يحدد الأماكن التى بدأ اشتعال النار فيها ، والعثور على الأدوات التى استخدمت والمواد القابلة للاشتعال التى استعملت ومعرفة نوعها وتركيبها الكيماوى . الأمر الذى ترتب عليه أن وضع البوليس يده على الفاعلين ثم اعترافهم بارتكاب الحادث .

٣ - أوراق النقد المزورة من فئة الخمسة جنيهات التى اجتاحت مصر فى أعقاب العدوان الثلاثى الغادر . وقد كشف المعمل عن

تزويرها بصورة دقيقة مفصلة وأوضح بها نقاط التزوير ومواضعه .

وفى المستقبل اللامع الذى ينتظر معامل البوليس يقول مستر « ولسن » رئيس معمل بوليس « ويسكونسين » بالولايات المتحدة إنه من المحتمل جداً أن تأمر المحاكم فى المستقبل بفحص أقوال الشهود فى معامل البوليس إذا أجازت القوانين ذلك .

وفى الحق لقد انتهى إلى غير عود ذلك الزمان الذى كان رجال المباحث يعتمدون فيه على ذكائهم وقوة ملاحظتهم ، ولعلهم ينظرون الآن بمزيد من الدهشة والعجب إلى ذلك الدخيل الذى اقتحم عليهم ميدانهم بالمجاهر والمحاليل الكيميائية .



# حول كتاب « فى المقهى »

## للكاتب الجزائرى محمد ديب

### بقلم الأستاذ يحيى حقى

هذا المقال مهدى إلى الأستاذ أحمد على إبراهيم

لم يدفعنى إلى معاناة هذا البحث إلا ضنّى أن تضيع هذه الدرّة فى غمرة المؤلفات المتلاحقة التى تتدفق سلسلتها فى السوق منذ زمن قريب تحت عنوان «كتب ثقافية». وهى كتيبات فى حجم الكف زهيدة الثمن ، إن تكن غير أنيقة الطبع ولا مفر فإنها تسعى لإبطال دعوى الشباب أنهم إذا شخشخت جيوبهم بالقليل ، وأرادوا القراءة — أفلح إن صدق — لم يجدوا إلا بثمن غال قصصاً تغمز لهم بغلاف يبشر جوعهم الجنسى بمأدبة دسمة ، ليس هنا مكان الحكم على هذه السلسلة ولا أوانه سواء من حيث المنهج أو المعدن ، وقد تكون لنا إليها عودة ، غير أنها الآن تندلق على الأرصفة كسمك البسارية . لا تعدم الشبكة إذا ألقيت عليها أن تفلت منها واحدة ، لعلها وحدها هى التى فيها لك أنت الخير والبركة .

حقاً إن البرنامج الثانى فى الإذاعة — أكثر الله خيره — قد أنقذ من الضياع كتابنا هذا[1] ، فقدمه لمستمعيه فى مجلة أخبار الثقافة بكلمة للأستاذ عبد الرحمن فهمى ، إن تكن متعجلة فلها فضل السبق بالتنبه والتنبيه ، ثم خصصت له السيدة سميرة الكيلانى إحدى ندوات «مع النقاد» فناقشه فيها الدكتور شكرى محمد عياد ، والأستاذ عبد المحسن طه بدر ، وكان لى حظ اللحاق بركبهما ، ولكن الكلام المذاع يذوب مع الأسف فى الهواء ، إن لم تحضره لم تلقه من بعد ، فأبى على إعجابى إلا أن أكرس له هذا البحث بالكتابة ، لعلها تصبح أبقى أثراً .

° ° °

هذه المجموعة الصغيرة — سبع قصص فى خمس وتسعين صفحة — لها قدرة عجيبة على أن تأسرك فى قبضتها من أول مصافحة ، وهذه الميزة هى سمة الأعمال الفنية الباقية التى يرفع جذبها قدميك عن أرضك ، وتنزعك من نفسك ، وتلقى بك فى عالم غير عالمك ، تخلقه لك ثم تتلاشى صور مخصصة بأقوام وزمان ومكان ، عالم مسحور ، تختلط فيه الحواس ، ويتعطل المنطق ، وتشل الإرادة ، ويسرح العقل مفلوت القياد . وقديماً غالى تولوستوى فى تخوفه من هذا السرحان حين يبلغ أشده فى الموسيقى ، لأنها أبعد الفنون عن المحسوسات فترى هذا العاشق المولّه بالموسيقى ينعى عليها فى قصة «لحن كروتيزر» أنها تفسد الوعى الذى تتطلبه الحياة على الأرض ، ولا يجيز منها إلا «المارش العسكرى» الذى يزيد من الإرادة ولا يبددها .

وقصص محمد ديب تنقلك — أولا — إلى الجزائر ، البلد المجاهد الحبيب ، لا يسهب فى وصف طوبوغرافى متعمد فنضيق به ذرعاً ، ولا يلح فى التفاصيل ، بل إن همه هو خلق الجو ، وعدته فى ذلك هى تنويع أبطاله بين رجال ونساء وصبية . فقراء وموسرين ، وفرنسيس وعرب ، وتنويع الأمكنة بين المدن والقرى ، فاستطاع

---

(1) هى مجموعة من القصص الجزائرية بقلم الكاتب الجزائرى محمد ديب ، ترجمها عن الفرنسية الأستاذ محمد البخارى .

بفضل لمحات مندسة تمرُّ بك كأنها عابرة غير مقصودة ، وبفضل تخصيص الأشياء بذكر أسماء أنواعها الجزائرية ، أن يجعلك تشمُّ من بلاده رائحـــة أرضها وأشجارها ورياحها ، ومقاهيها وسجونها ، وعطر حقولها وخبث زرائبها بقمامتها وروثها ، وتسمع زقزقة عصافيرها ونبح كلابها ، وتقابل الفلاح والعامل المشتغل والمتعطل ، والشحاذ ، والمهاجر العائد من باريس ، والمجاهد الثائر يموت شهيداً ، والعربى الذى يفخر أنه يتكلم الفرنسية خيراً من أبنائها ، والموظف الفرنسى الاستعمارى ، والمتوطن المسعور ، وتشهد طقوس أفراحها ومآتمها ، وتصفق لراقصاتها ، بل عرفت من قصصه كيف تلد المرأة الجزائرية الفقيرة فرقَّ لها قلبى « وتتابعت صرخات كانت تخفت ثم تقوى ، ولمع شىء كالبرق ، ورفع النساء سلمى وأبقينها معلقة فى عمود يخترق الكوخ وقيدن قبضتيها ، وملأت المرأة الليل بصرخاتها القوية ، والألم يعبث بجسدها المعلق فى الهواء ... » إنها « ضربة معلِّم » أن تفلح هذه القصص الصغيرة القليلة فى ملء لوحة عريضة كأنها سقف كابيلاسيستينا .

هذا ما نريد أن نحسَّ به من قراءة إنتاجنا الأدبى فى مصر فهل تراه قد أفلح ؟

ثم تنقلك هذه القصص الواقعية ثانياً — وهو الأهم — إلى عالم كالبحر المتلاطم يزخر بأشتات من العواطف الإنسانية المتباينة . حتى ليقال إن النفس قد أفرغت فيها جلَّ مكنوناتها ، ولو وقف محمد ديب عند حد استعراضها أمامنا لما أحسسنا بأقدامنا ترتفع عن الأرض ، فلا تختلف عواطف الإنسان باختلاف مجتمعه إلا قليلا ، وكل الذى يتحدث عنه غير غريب عن أرواحنا ، ولكنه — وهذه هى أيضاً سمة الأعمال الفنية الباقية — استخلص من هذا الشتات فلسفة خاصة ، بريئة من الجعجعة وادعاء الحتمية ، تجذب إليها التفاصيل لترتدَّ عنها ملوَّنة بها وإن ضاع هذا اللون بين السطور ، فإذا بنا حين يعيرنا المؤلف منظاره الذى يوجهه إلى الإنسان وقدره ، نشهق مكرهين ونحن لا نرى من خلاله الصورة التى نتوقعها إذ نألفها ونطمئن لها ونحسبها نهائية ، بل تفاجئنا بدلها صورة أخرى متباينة . وقد يكون التعليق الوحيد « كيف عمينا أو غفلنا عن رؤية هذه الصورة من قبل » ويتخلف فى النفس شىء من الرجَّة والحزن حين يستبين لها أنها فى تحوُّل دائم لا تجد فيه مستقرًّا ثابتًا ، وعمل الفن هو تنويع هذه الصور ، والنفوس القوية المتعطشة هى التى تزكو عليها .

فسترى فى هذه القصص القليلة أنواعاً شتى من الحب والمقت ، والشهامة والذلة ، والمروءة والسفالة ، والشجاعة والجبن ، وستجد قلوباً تعرف الوداعة ولا تجهل البهجة ، وقلوباً لم تذق إلا الحزن والأسى ، ستشهد رضا أناس وثورة آخرين ،

ولكن محمد ديب يستخلص من هذا الشتات سؤالا واحداً ليجيب عليه ، هذا السؤال هو : « ما الذى تتمثل فيـه أكبر خشيتك على الإنســان ؟ » أهو الفقر ؟ أهو الذل ؟ أهو الاستعباد ؟ كلاَّ . كل هذه أدواء تقبل العلاج ومهما طال ليلها فله فجر . أهو الكفر والإلحاد ؟ لا . إنه لم يمس الدين ولا الغيبيات ، ولا نسب إليها داء أو أدار حولها علاجاً ، ولكن قبل أن توافيك الإجابة ينبغى أن نسأل عن سر هذه الخشية ؟ مبعثها أن محمد ديب مؤمن بالإنسان إيماناً عميقاً ، إنه يُحبه ، ويرى روحه أجمل ما فى الكون ، هى مستودع أنبل العواطف ، والشرور عارضة وليست أصيلة . من أبطاله السارق القاتل الذى يخرج من السجن قد تطهرت نفسه على الإيمان بأخوة البشر ، ومهاجر يعود بقرشين إلى أهله فإذا به يلقى فى السجن ويموت كالكلاب دون أن ينطق فمه بلعنة ، إذن ممَّ يخشى محمد ديب على الإنسان ؟

إنه يخشى على الإنسان من الظلم ، لأن الظلم هادمٌ لأخوَّة البشر ، تقف الإنسانية من الظالم موقف الأم من ابن عاقٍّ يبصق فى وجهها ، تنفض منه

اليدين وتدعو له ، ليحمل وحده وزره ، قد يلقى عقاباً لا يمنعها عدله من أن تحزن عليه ، ولكن هذا الحزن منها يفوقه بكثير هلعها الشديد على ابنها المظلوم الذى يحيط عنقها بذراعيه ، تعرفه صافى القلب بلا جريرة ، لا أنياب ولا مخالب ، حين تراه يتعفّن أمام أعينها وتنقلب نفسه الحلوة من وقع الظلم إلى نفس ضارية .

لا عجب أن يكون هذا فن محمد ديب ، فهو ابن الجزائر ، لم يعرف شعب مثل شعبها الصابر النبيل أبشع أنواع الظلم وأنذله ، سنرى فى قصصه أمثلة من مظالم ترتكب بلا كسب أو غنيمة ، بل تصدر عن نفوس متقيحة بشهوة الانتقام وحدها ولو من العزل الأبرياء .

أقدم لك بعض مقتطفات من قصصه توضح لك قولى — أنقلها بنصها وإن كنت غير راض عن الترجمة .

فى صفحة ٨٨ والحديث عن فرنسى ظالم :

« إنه لم يكن إلا رجلا مثلنا ، ذلك ما كان يحسبه الناظر إليه ، ومع ذلك فلو كان الجميع مثله لكان علينا أن نخشى الإنسان وأن نخشى عليه » .

وفى صفحة ٨٦ يجأر مسجون بصرخة روحه :

« انطفأ فى نفسى شعاع الأخوة الذى أحسه للناس جميعاً » .

وفى صفحة ١٥ « إن أخشى ما يخشى مع هؤلاء الذين يصطلح على اعتبارهم نفاية المجتمع هو بالتحديد ذلك العقاب الصارم الذى يمكن أن يخمد فيهم القبس الإنسانى وأن يقتل فى قلوبهم النوازع الطيبة ثم يحيلهم إلى حيوانات مفترسة » .

وفى صفحة ٣٣ تقول فلاحة « يجب أن نكون أخياراً ، وأن يكون فى نفوسنا كثير من الطيبة ، لكى نصارع المصائب ، وإلا تحولنا إلى حيوانات مفترسة » .

° ° °

ويحدثنا محمد ديب فى قصة « الانتظار » عن أم تهجر مضطرة أولادها الصغار للبحث عن الرزق ، فلا يألم لجوعهم وهو يعضهم بأنيابه وينهشهم ، ولا يحزن لسخرية الناس بهم وبأمهم ، بل إنه يرقبهم بجزع شديد ، خشية أن يرى قلوبهم البريئة قد أورقت فيها بذرة الكراهية لهذه الأم .

هذه هى أشجان محمد ديب ، وقد كشفها الأستاذ البخارى بنظرته الثاقبة ، ونبّه إليها فى مقدمته ، وهى أشواقه أيضاً ، أخوة البشر هى الحلم الذى يؤرقه ويلهب دماغه وروحه ، إنه يئنُّ تارة لفقدانها ، ويصرخ تارة وهو تائه بالليل فى الخلاء بأعلى صوت يناديها « أين أنت ؟ » تلمُّ به حين تتمثل لخياله أطياف عالم سعيد ، بعيد عنه كل البعد ، قريب منه مع ذلك أشد القرب ، يكاد يتناوله بيده المشلولة لو مدّها قليلا ، لا عجب أن كاد يفقد وعيه ، ويصاب أحياناً بالهذيان ، إن قلبه يتفطر ويترقب معجزة ، عقله يقول له « هيهات ! »

ومما يزيد فى لوعته وهلعه — وهو مشغول بالدنيا لا بالآخرة — أن عمر الإنسان قصير ، وأن الموت لا يفرق بين ظالم ومظلوم ، فكما يطوى الأول يجهز أيضاً على الثانى من قبل أن تبرأ نفسه .

لذلك كان الموت شبحاً يتراقص ظله على القصص كلها ، وكانت النغمة الدفينة التى يبعثها فى قلبه تأمل هذه المعانى تتدرج من الحزن والأسى إلى القلق والخوف والفزع ، ثم إلى اليأس فالتمزق ، ومن بعده الهذيان أحياناً كما رأيت ، بل إنه يصف الفرحة أحياناً بأنها أفزعته .

وأحب أن أشركك — فلا أحتمل البخل — فى لهو تسليت به وكنت نويت أن أبقيه لنفسى ، فقد استخلصت من الكتاب عدد المرات التى ورد فيها كل كل لفظ من الألفاظ السابقة فى هذا الكتاب الذى لا يزيد حجمه على ٩٥ صفحة فى حجم الكف ، ولعل هذه هى أول تجربة لى حين أحشر الإحصاء فى نقد أدبى ، فأنا لا أحب الأرقام وخايب فى الحساب . ولا أجهل أن هذا الإحصاء لا يدل على شىء ، فقد تكون نتائجه متعسفة لأنها وليدة صدفة ، هى احتواء هذه المجموعة على لون واحد أو متقارب من القصص ؛ وللمؤلف كثير غيرها لم أقرأه بعد لسوء الحظ . فانظر إلى القائمة التالية وابتسم :

| | |
|---|---|
| حزن | ١٤ |
| قلق | ١٦ |
| خوف | ١٥ |
| فزع | ١٩ |
| يأس | ٠٧ |
| تمزق | ٠٦ |
| موت | ٢٧ |

ولكن لا يغرنَّك منه كل هذا الاستغراق ، فلا يزال له وراء الحزن والفزع أمل لا ينقطع فى النجاة والخير ، كالجذوة تتقد ولا تخمد ، أمل متسربل فى عباءة المتصوفين ، هو وحده الذى يمسك عليه كيانه ، ويحرك قلمه ، وهو لحسن الحظ الأثر الباقى فى النفس تنسى عنده ما سلف أن أذاقها من يأس ممض ، وتستبين معه فى نهاية الأمر هوان خطر هذا اليأس . هذا هو شأنه ، لأنه أمل صادق ، أصيل ، ليس نخط رجعة مصطنع ، أو كفة زائفة توازن كفة قائمة لتستقيم الحياة ولو فى الوهم وإلى حين ، ولا هو بمقامرة فيشبه أمل من يشترى ورق اليانصيب . بل إنه يتفجر من النفس مستقلا ، معبراً عن معدنها وجبلتها . إذا تبدد أحياناً لا يلبث أن يتجمع كالبحر العميق يبتلع كل خبث ولا يتعكر ماؤه .

* * *

إننى معجب بهذه القصص لأن المؤلف لم يسجن نفسه فى قيود مشكلات محلية ويظل يصرخ ويهوى بها على رؤوسنا كأنما يدق بمطرقة ، ولو فعل لما لامه أحد، بل رفع المشكلات المحلية إلى أجواء المآسى الإنسانية الكبرى ، التى تجذب إليها قلوب ذوى الخير من جميع الأجناس . وأزعم أن هذه المشكلات المحلية تعود إلينا من هذه الأجواء العالية وهى أكثر وضوحاً وصدقاً ومحلية وأشد وقعاً فى النفس ، كأنما اكتسبت بلحاقها بهذه الأجواء كرامة هيهات أن تمتهن . وهذا أيضاً ما كنا نريده لإنتاجنا الأدبى فى المعركة ، فهل تراه قد أفلح ؟ ن الصهيونية — كما نبه الأستاذ عميد الإمام — تحاربنا بأدب يتخفى فى زى إنسانى وهو فى حقيقته عدو للإنسانية لأنه منبعث من أحقاد الصهيونية وحدها ، وقد يخدع الناس بمظهره فتنعطف له قلوبهم وهم لا يدرون أى سم يحتسون .

* * *

انتهج محمد ديب فى قصصه المذهب الواقعى ، وإن مال أحياناً إلى الرمز ، إما فى التفاصيل — والرمز فيها سهل مكشوف — حين تختتم مأساة موت إنسان بمولد طفل يبشر بمستقبل جديد ( اقرأ ختام ثلاثية نجيب محفوظ ) . وإما فى المضمون كله ، بأن يجرى قصة فى بيت قديم يرمز إلى الماضى وتركته .

ويتحول محمد ديب فى بعض قصصه من الواقع إلى دنيا الأحلام المفزعة فيريه كابوسها فيراناً على هيئة الناس ونساء من تحت ثيابهن عفاريت ، فتحس تأثره بكافكا قليلا وبادجار آلان بو قليلا .

* * *

ومحمد ديب خبير كذلك بصنعة القصة الصغيرة ، ولكل فن مع الأسف صنعة ، فله براعة فائقة فى المزاوجة بتوازن جميل بين الديالوج وتأملات المؤلف فى الحاضر والماضى مع التفات غير ممل أو منقطع للطبيعة فى المكان وحوله ، غير أنه من شدة التزامه لهذا المنهج قد غلّب الصنعة قليلا وأبرزها من خفاء يستحب لها ، وخط السير عنده واضح حسن التسلسل ولكنه يبدأ فى بعض القصص كأنه دهليز يفضى بك فجأة — كما فى بيوت العرب — إلى ساحة فسيحة جديدة لم تكن تتوقعها .

واصطنع المؤلف — وثقافته وكتابته فرنسية — عملة تقبلها العقلية الأوربية ، سواء فى الأسلوب أو طريقة التعبير والعــرض ، فلم أر أثراً لترجمة عن مصطلحات وقف على العرب .. إلا فى قوله « السجن للجدعان !.. » ومع ذلك إذا غيرنا الجزائر ببلد آخر ولنقلْ إنه بلد وهمى رمزى ، ولم نذكر اسم المؤلف

فستبقى دلائل على أنه شرقى عربى ، منها هذا الميل الواضح للتأمل والحزن ، والغرق فى لجة العواطف إلى درجة الرثاء للنفس والانتباه الشديد لروابط الأسرة ومعزة الأولاد ، سيقول أبناء الغرب فهمنا قوله كلمة كلمة ، ولم يغب عنا من معانيه شىء ، إلا أنه سيبقى عندهم عربياً جزائرياً خالصاً لا يشوب معدنه عنصر دخيل ، إن الجزائر فى هذا الكتاب تتحدث بلسان أحد أبنائها بنغمة تتأبى على الأجنبى مهما أقام بها وأحبها وأخلص لها .

إنى أزعم — وأقبل سريعاً أى تكذيب — أن بعض إنتاجنا الأدبى فى مصر حين يترجم إلى لغات الغرب ترجمة دقيقة تنبهم على أهله بعض معانيه ومنطقها ودوافعها فيصدون عنه قليلا أو يرونه مثالا من عجائب العادات عند أقوام بعيدين فيتسلون به دون أن يشركوا هذه الأقوام فى دنياهم ولا يحسون أنهم وإياهم يعيشون فى عالم واحد يسوده قانون واحد .

° ° °

ومحمد ديب يبحث عن العمق عبر الظلال ، فلا يقول عن الشىء إنه كذا بل يقول : « يبدو أنه كذا » وهو متأثر فى منهجه هذا بالأسلوب الغربى فى التعبير « تأمل أسلوب توماس مان » ولكنه غالى قليلا حتى أصبحت نفوسنا « تتوحم » إلى شىء من التجديد وتضيق بصنعة تبعدنا أحياناً عن الطبيعة وهى تعرف التنوع لا الالتزام . وهذا منهج غير مألوف فى اللغة العربية لأن التعبير فيها عن الظلال عسير ، فهى — فى عالم الماديات — يمكن أن يقال إنها حطمت الذرة ووضعت لكل فتات لها اسما يحدده ، أما فى عالم المعنويات فقد طرأت الفروق الشائعة بعد أن جمدت لغتنا وتوقفت عن مسايرة الزمن ، ومما يعين الفرنسيين مثلا على هذا المنهج أن من بين صيغ الأفعال عندهم صيغة تكفى وحدها للتعبير عن تخفيف التحديد والجزم إلى نوع من الشك ، والأفعال العربية لا تعرف مثل هذه الصيغة — هذا كلام نستفتح به التعليق على الترجمة — لذلك يلجأ المترجم العربى المتعجل غير المجرب إلى الاستعانة بفعل إضافى هو « يبدو » وهو فعل يقلقل الجملة وبخاصة إذا جاء فى صيغة المذكر للمثنى والجمع فما بالك لو كان منسوباً إلى الأنثى ، مثنى وجمعاً ، دع عنك أنه ينتهى بواو تظل تدوى من فيك كصفير البواخر نهايتها لا تفرض عليك بل هى رهن مشيئتك ، وقد أوقعت العجلة الأستاذ البخارى فى كثير من هذه القلقلة ، كما حملته على التزام ترتيب الألفاظ فى الجملة الفرنسية ، وشتان بينها وبين الجملة العربية ، بل إنه سمح لنفسه أن يترجم لنا بعض العبارات ترجمة حرفية أفسدت معناها كل الإفساد وانقلبت وهى جد إلى عبارات مضحكة .. إننى وقفت عند كثير من العبارات حائراً لا أفهم معناها وأحسست أننى أبحث عن أيقونة ثمينة فى علبة من الصفيح ، أفتحها فتظل « تعصلج » فى يدى وقد تجرحها .. وإنى واثق أن الأستاذ البخارى معذور ، فلعل بعض ما أشكو منه راجع إلى سوء الطبع وكثرة الأغلاط . يتوج هذا كله رسوم بدائية ساذجة تتصدر القصص وأغلبها لا يمت إلى موضوعها بسبب بعيد أو قريب ، لم تلق هذه الدرة المظهر الذى تستحقه ولا يزال فى قلبى أمل أن يعيد الأستاذ البخارى النظر على مهل فى ترجمته ويصدر لنا هذا الكتاب فى طبعة أخرى فى ثوب جميل ، كما أتمنى أن تترجم لنا بقية أعمال محمد ديب وأن تتصدرها مقدمة طويلة تحدثنا عن حياته وسيرته . فالتفاصيل القليلة التى نعرفها عنه لا تشفى غليلنا ، إن ظهور الجناح الغربى لأمة العرب فى ميدان السياسة ينبغى أن يصحبه اهتمام منا بانتاجه الأدبى .

وبعد ، فينبغى لى أن أعترف بأن هذا البحث ناقص وأن أحكامه مجرد فروض ، فإنى مع الأسف لم أقرأ الأصل الفرنسى لكتاب ألفه جزائرى فتصدى لبحث نصه العربى ناقد قاهرى لا يعرف الجزائر بعد أن ترجمه أستاذ اسمه — يا للصدف — البخارى ...

# دراسة فى فن القصة اليونانية

بقلم الدكتور محمد صقر خفاجة

— ١ —

لقد ظهرت القصة فى الأدب اليونانى منذ نهاية القرن الأول الميلادى ، أما قبل هذا التاريخ فلم يعرف اليونان إلا نوعين من الأقاصيص : ما يصف المغامرات الغرامية التى قام بها أبطال الأساطير (erotika) . وما يصور الأخطار التى كانت تواجه المسافرين عبر البحار . وكانت هذه القصص القصيرة تشبه الملحمة فى مخاطراتها العجيبة وحوادثها الخيالية (apista) . فكان مؤلفوها ينهجون نهج شعراء الملاحم فى نزعتهم إلى غير الواقع ، ويستلهمون المورد الذى استلهموه . لذا تشابهت تلك الأقاصيص ، وكادت تكون نسخة واحدة فى جوهرها وتفاصيلها مما جعل أحد النقاد يصفها قائلا : « تقرأ فيها وصف البحار الصاخبة والأمواج المتلاطمة وأعمال اللصوص والقراصنة ينهبون ويسرقون » .

فكانت الأقصوصة لا تخرج عن كونها مجموعة من الأحداث الغرامية التى يقوم بها البطل والبطلة ، وتبدأ عادة بأن يقع كل منهما فى حب الآخر من أول نظرة ، فيتزوجان ليكتب عليهما الفراق ثم يلتقيان من جديد ، وكانا يصادفان ، ما بين الفراق واللقاء ، صعوبات جمة ، وكان القاص يستطرد بين وقت وآخر ليصف منظراً طبيعياً أو مكاناً معيناً . وعندما يريد إنهاء الأقصوصة سرعان ما يجمع خيوطها المفككة وعناصرها المتنافرة ، فيلتقى البطلان فجأة ليعيشا معاً وينعما بحياة هانئة .

ثم تطورت الأقصوصة ، فزاد طولها وتنوعت موضوعاتها ، فلم تعد تعتمد على الملاحم فحسب مثل : الأوديسا بل أخذت عن مختلف الفنون الأدبية التى ابتكرها اليونان بعد هوميروس . فوجدت فى التاريخ مادة لها وبخاصة فى أحاديث هيرودوت عن الشرق وملوكه مثل قصته عن كرويسوس وسولون الحكيم[١] ، وروايته عن پولوكراتيس حاكم جزيرة ساموس وصلته بملوك مصر[٢] ؛ واتخذت مادتها أيضاً من كتاب المؤرخ كسينوفون (Xenophon) الذى تكلم فيه عن تربية قورش وأعماله ومزج فيه التاريخ بالرواية وخلط الحقائق بالخيال ، كما يتضح من روايته التى يصور فيها حب پانثيا (Panthea) لزوجها ووفاءها له وانتحارها بجانبه عندما خر صريعاً فى المعركة[٣] .

وبعد ذلك استمدت القصة أفكارها واقتبست موضوعاتها من الأقاصيص التى نسجت حول شخصية الإسكندر أو غيره من الأبطال فى العصر الهلينستى ، ومن الروايات التى انتشرت فى المدن الكبيرة الواقعة على شاطئ آسيا الصغرى مثل الحكايات التى كتبها أريستيديس فى القرن الثانى قبل الميلاد المعروفة « بالمليسياكا » (Milesiaka) . وكانت تعالج موضوعات غرامية وتصف الغرائز والشهوات الحيوانية لأن كاتبها كان يؤمن بفلسفة تتلخص فى أن البشر أجمعين ، رجالا ونساء ، قوم آثمون .

ومع أن هذه الأقاصيص فقدت ولم يصل إلينا منها

---

(١) هيرودوت : الكتاب الأول : ٢٩ ؛ ٨٦ — ٨٨ .

(٢) هيرودوت : الكتاب الثالث : ٤٠ — ٤٣ .

(٣) يعتبر النقاد هذا الجزء من كتاب المؤرخ « أول قصة كتبت عن الحب فى الأدب الأوربى القديم » .

إلا شذرات ضئيلة إلا أن تأثيرها ، فيما يبدو ، كان قوياً واضحاً فى القصة اللاتينية بالذات ، وبالتالى فى القصة الغربية بوجه عام .

ويظهر أن قصة نِنُس (Ninus) هى أول قصة يونانية طويلة كتبت بعد هذه الأقاصيص فى القرن الأول قبل الميلاد ، وقد عثرنا على شذرات منها مدونة فى بردية اكتشفت بمصر ونُشرت عام ١٨٩٣ . ويتضح من هذه الفقرات أن القصة كانت تسرد جانباً من تاريخ بابل ، وتصور حبَّ نِنُس الذى أسس مدينة نينوى ، وسميراميس ملكة هذه البلاد . وتُعزى أهمية هذه القصة إلى أنها حد فاصل بين الأقاصيص وبين القصة الطويلة ، فكل ما كتب بعدها كان من النوع الأخير وقد وصل إلينا منه ست قصص من القرنين الأول والرابع الميلادى[1] ، إذا تلوناها وجدنا أن مؤلفيها تركوا لخيالهم العنان فى تصوير المواقف الخيالية والأحداث التى لا مبرر لها ، وأكثروا من سرد المشكلات المعقدة وقلّدوا أدباء الإسكندرية فى وصف الحب وصفاً متكلفاً ، وتأثروا بمعلمى البيان تأثراً شديداً ، فجاءت قصصهم على نسق واحد لا أصالة فيها ولا تجديد ، خلت من الواقعية والحياة ، فحملت بين طياتها أسباب الضعف والركاكة التى دفعت الشعراء إلى الإعراض عن تلاوتها جميعاً إلا قصة « دافنس وخلوا » التى اعتبروها وما زالوا يعتبرونها أحسن نموذج للقصة القديمة فى أروع صورها : فى تركيب أجزائها وفى دقة أوصافها ، فى واقعيتها وصدق تصويرها ، فى سلاسة أسلوبها وبساطة لغتها ، فى سهولة تعبيرها ووضوح أفكارها . ولا أدل على روعتها وخلودها من تأثيرها القوى على الآداب الغربية القديمة والحديثة .

(١) قصة خاريپاس وكاليروا تأليف خاريتون ، هابروكوميس وأنثيا تأليف كسينوفون ، ثياجنيس وخاريكليا تأليف هليودوروس ، ليوكيپا وكليتوفون تأليف آخيلليس تاتيوس ، الحمار تأليف لوكيوس ، دافنس ، وخلوا تأليف لونجس .

— ٢ —

ولكن من هو لونجُس (Longus) مؤلف هذه القصة الرائعة ؟ متى وأين ولد ؟ وبأى أرض عاش ؟

هذه أسئلة ما زالت موضع خلاف شديد . فمن قائل إنه وُلد فى جزيرة ليسبوس لأنه يصفها وصفاً مفصلا ، ومن قائل إنه كان أصلا منها ثم أصبح عبداً لثرىٍّ من أثرياء الرومان أعتقه فعاش فى إيطاليا وكتب قصته هناك . وسواء أكان لونجُس من ليسبوس أم لا فالأمر الذى لاشك فيه أنه عاش بها وعرفها . فتصويره لعاصمتها والقنوات التى تشقها ، ووصفه لشاطئ الجزيرة الشرقى ومرافئه الآمنة وحدائقه وغاباته وحديثه عن مراعيها وهضابها ، كل ذلك يطابق الواقع تماماً . أما القول بأنه لم يرها لأنه صوَّرها أضخم بكثير من حجمها الطبيعى ، ولأنه لم يتوخ الدقة فى تحديد مواقع بعض المدن، فقول خاطئ لأن جوَّ القصة نفسه ، والمناظر التى يصفها والشخصيات التى يصورها تشهد بأنه كان من هذه الجزيرة أو على الأقل كان خبيراً بشئون الحياة فيها ، فوصفها كما رآها لا كما سمع عنها .

ولكن متى عاش لونجس ؟ لقد أجمع النقاد على أنه ينتمى إلى العصر اليونانى الرومانى وأنه عاش على وجه التحديد فى الفترة ما بين القرنين الأول والثانى الميلاديين ، كما يتضح من لغته وأسلوبه ومن الثقافة التى تشبع بها . ويرى بعض النقاد أنه كان أحد معلمى البيان الذين ظهروا وقتذاك ، وسيطروا على التعليم ، واهتموا فى مدارسهم « بتلقين قواعد النحو وأصول الجدل وفنون المناقشة وصياغة الأساليب الخطابية واستعمال الكلمات الرنانة والألفاظ الجوفاء المنمقة والتراكيب المعقدة والجمل الطويلة والاستطراد الشديد والزخرف اللفظى والتكرار الزائد والأوصاف المملة » . ولكن سواء أكان لونجس من هؤلاء المعلمين أم لا فإن لغة قصته وأسلوبه لا يتصفان بهذه الخصائص . لاشك أنه عاصرهم ولكنه لم يخضع لتأثيرهم ، وعرف طرقهم ، لكنه لم يأخذ بها مثله فى ذلك مثل أستاذه ثيوكريتوس الذى أثر عليه



ثلاث من ربات الفنون عند اليونان

تأثيراً بالغاً ، فمع أن الشاعر الرَّعَوى كان من زعماء مدرسة الإسكندرية التى اتصفت بالعقم والكساد إلا أنه امتاز على معاصريه جميعاً بالخلْق والابتكار . كذلك لونجس عاصر علماء البيان لكنه تحاشى التهاويل المبتذلة والزخارف اللغوية لأنه كان يهتم بصميم القصة ، قلما يستطرد أو يبعد عن جوهرها . لذا لم يكن فى حاجة إلى استعمال الأصباغ لتقوية بيانه وستر ضعفه ، كما فعل معاصروه ، فالتزم روح القصة واهتم بها ولم يلتفت إلى البهرج . وكفاه فخراً أنه أول من خلق القصة الرَّعوية وكتبها بلغته وصاغها فى أسلوب خاص لم يسبقه إليه أحد ؛ امتاز ببساطة التركيب وتنسيق العبارة ، استمد كل تشبيهاته واستعارته من حياة الرعاة التى وصفها . فخلوا هادئة هدوء البقرة ، ودوركون أبيض كالحليب ، ودافنس أحمر كالثعلب يركض مع حبيبته كالكلاب التى أطلق سراحها ، وخلوا تلقط لقيمات الخبز من فم صديقها كأنها عصفور . ولقد عبر لونجس عن أوصافه تعبيراً حيًّا وكتبها بعبارات أخّاذة قوية ، كما نرى فى وصف دافنس وهو يستحم ، وتصوير الربيع الجميل والشتاء القارس . ولقد امتاز أسلوبه أيضاً بالتنوع والحيوية . فكان لونجس يستطرد بين وقت وآخر ليروى أسطورة موجزة ترتبط بالموضوع الرئيسى ارتباطاً وثيقاً . فيحكى دافنس لحبيبته قصة اليمامة لأنها كانت راعية جميلة مثلها .

ولقد كان لونجس على درجة عالية من الثقافة ، واسع الاطلاع ، محباً للآداب والفنون ، مغرماً بالموسيقى والغناء ، قرأ كثيراً من مسرحيات الملهاة الحديثة ، وتلا أشعار سافو وثيوكريتوس . أما عن حبه للفنون فيتضح من إعجابه الشديد باللوحة الرائعة التى ألهمته موضوع القصة ، ويتضح أيضاً من وصفه النقوش والصور التى رسمت على جدران معبد ديونوسوس ، ومن تعظيمه لتماثيل الحوريات التى صورها تصويراً دقيقاً داخل الكهف . أما الموسيقى فقد جعلها عنصراً جوهريًّا فى قصته ، يردد الرعاة ألحانها ، ويعزفون على الناى أنغامها ، ويتفاخرون بإتقانها . فنرى دافنس يصنع المزامير ويعلم خلوا النفخ فيها لينافسا الكروان فى الشدو والغناء ، ويروضا قطعانهما بالألحان العذبة تارة ، وبالصفير الحاد تارة أخرى .



— ٣ —

قلنا إن القصص التى كتبها اليونان قبل لونجس كانت فى جوهرها لا تزيد على مجموعة من المغامرات التى كانت تحدث فى جو عاصف ملىء بالأنواء ، كغزو يقوم به فريق من القراصنة ، أو جرائم يقترفها جماعة من اللصوص ؛ وكانت هذه الأحداث تتلاحق وتتعدد بلا مبرر حتى تذهب بالفكرة الرئيسية أو تضعفها فتفقد القصة وحدتها ، وتبدو مفككة الأجزاء لا تسلسل فى عناصر موضوعها ولا ارتباط بين فصولها .

لكن لونجس لم يؤلف قصته على هذا النحو ، بل تجنب ما وقع فيه من سبقوه ومن عاصروه ؛ فاهتم لأول مرة بوحدة الموضوع ووحدة المكان . فدافنس وخلوا لقيطان عثرت عليهما أسرتان من أسر المزارعين فى الريف ، فكبرا وشبَّا هناك معاً ، وأصبحا راعيين

يشتغلان برعى الأغنام والعناز ، فنشأ بينهما حب خالص اعترضت سبيله بعض العقبات ، وظلا على هذا الحال حتى اكتشفا أبويهما وأصبحا زوجين سعيدين وقرا عيناً بذريتهما .

هذه فكرة القصة التى اتضحت فى ذهن المؤلف قبل أن يبدأ فى كتابتها كما نفهم من قوله فى التصدير : « لقد رأيت لوحة رائعة تصور قصة غرامية ، فأردت أن أصفها لتكون درساً لمن يحب وذكرى لمن أحب واتخذت خلوا بطلة لها تحقيقاً لمشيئة أروس ( إله الحب ) » .

كان هدف لونجس إذن وصف حياة دافنس وخلوا وتصوير حبهما تصويراً دقيقاً وتتبع مراحله المختلفة وربطها بالريف الذى ترعرعا بين أحضانه ليعطينا صورة حية صادقة عن المجتمع الريفى فى عصره . لذا لم يقف الكاتب عند الصعاب التى صادفتهما ولم يسهب فى تفصيلها بل وضعها فى المرتبة الثانية من الأهمية لأنه عنى بوصف الموضوع الرئيسى وتصويره فى مجاله الطبيعى ، فأجرى حوادثه فى الريف ، ولم يغادره إلا لحظات معدودة قبل نهاية القصة للبحث عن أسرة خلوا . فما إن وجدها حتى عاد فوراً إلى المزارع والمروج التى أحبها بطلاه وفضلا الحياة فيها دائماً .

ولكن قبل أن نحلل القصة يجب علينا أن نوضح هذه الحقيقة . إن لونجس لم يتخذ الريف إطاراً بهيجاً لزين به القصة ، فتخيله ، كما يظن بعض النقاد ، من غير أن يراه وصوره نقلا عن شعراء الإسكندرية الذين كانوا يلجأون إليه هروباً من المدن وسعياً وراء الراحة لاحباً فيه ولا تعلقاً به . نحن لا ننكر أن كاتبنا تلا ديوان ثيوكريتوس ، خالق الشعر الرعوى ، وأعجب بأوصافه ؛ لكن هذا لا يمنع أنه عاش فى المزارع والمروج وتمتع بجمالها وأحب بساطتها ووصفها كما رآها ، لا كما سمع عنها ، ومزج الواقع الذى أحاط به بشىء مما تلاه . فأروع ما فى قصته بل أقوى عناصرها أصالة براعته فى تصوير دافنس وخلوا ، وقد ارتبطا بالريف ارتباطاً وثيقاً ، وأحباه حباً جماً فأصبحا لا يستطيعان الابتعاد عنه . فقد وجدا فيه ، وشبا فى مزارعه ، وشعرا بحبهما وهما يرعيان القطعان فى مراعيه . وهناك كانا يقضيان أوقاتهما ويسريان عن نفسيهما فأصبحا جزءاً منه يخضعان لما يخضع له من تغيرات جوية ويتأثران بأحواله وظروفه .

فنراهما فى أول القصة يتمتعان بالربيع البهيج ، ويشاركان الطبيعة فى تألقها وفى بعثها من جديد ، فيقلدان كل ما يشاهدان وكل ما يسمعان ، لأن الربيع بالنسبة لهما ليس مجرد فصل تزدهر فيه الورود وتغنى فيه الطيور ، وليس إطاراً خارجياً يحيط بهما بل عنصراً حيوياً يؤثر عليهما ، فيغردان كالكروان ويقفزان كالجداء ويقطفان الأزهار كالنحل ، فإذا جاء الصيف ألهب عواطفهما ، وبعث فيهما الآمال فيحس كل منهما أنه أصبح أسيراً للآخر ، ثم يأتى الخريف ، فصل الحصاد ووقت العمل ، وفيه ينصرف الزراع والرعاة جميعاً إلى قطف الأعناب وعصرها ووضعها فى الجرار . فكيف لا يشارك دافنس وخلوا هؤلاء الناس فيما يعملون ؟ لقد انصرفا إلى ما انصرفوا إليه وشغلا كل وقتهما فى عمل مستمر . فضاقا بهذا الفصل الذى حرمهما من اللهو والمرح ؛ ولما بدأ الشتاء ، بدأت أحزانهما واستولت عليهما الهموم ، فكيف يتقابلان وقد تراكمت الثلوج وتجمدت المياه فى الأنهار واختفت الأرض تحت طبقات الجليد ، فلا عشب ولا كلأ ، ولا رعى ولا عمل . فليس أمامهما إلا أن يقبعا فى عقر دارهما حتى نهاية هذا الفصل البغيض . لكن الحب ، ولا سيما فى سن الشباب ، لا يعرف الاستسلام ؛ فلا بد من التغلب على الطبيعة القاسية ، ولا بد من الالتجاء إلى حيلة ليلتقيا ويخففا من لوعة الفراق ، ويسعدا معاً بعض اللحظات .

* * *

ودليل آخر على أن لونجس صور الريف الذى رآه ما اتصف به من قوة الملاحظة . فنراه يفرق بين



« ديانا » إلهة الصيد



أبولو





العناز الوديعة التى ترعى فى هدوء فوق الهضاب والعناز الجريئة التى تعصى أمر راعيها وتتسلق الصخور أو تهبط السهل ، ونراه يراقب التيوس التى تتناطح فيما بينها ، ويهتم بوصف الخنادق التى يحفرها القرويون لصيد الذئاب وصفاً دقيقاً ، ولم ينس الإشارة إلى مضايقة الذباب لخلوا وهى تصنع الجبن . وهكذا نجح لونجس فى وصف البيئة التى تجرى فيها أحداث قصته ، وربطها بكل من فيها وما فيها بالموضوع الرئيسى لإيمانه بأنه لا وجود فى المجتمع لأفراد معزولين ، بل لا بد من ارتباط الجميع أشد الارتباط فى مجال طبيعى حتى لا تصبح القصة متكلّفة أو تفقد ما يبررها .

وبرع لونجس أيضاً فى تصوير عواطف دافنس وخلوا ؛ فوصف حبهما وصفاً بسيطاً ، مؤثراً لا تكلّف فيه ولا تهويل ، حبٌّ قوىٌّ طاهر حلوٌ بآماله ومرٌّ بآلامه ، حلوٌ لأنه يقوَى يوماً بعد يوم ، مرٌّ لما يصحبه من ألم واضطراب نفسى . ولقد خصص لونجس الجزء الأول من قصته لتصوير الحيرة التى كانت تستولى عليهما كلما فكرا فى مصير حبهما .

فالكتب الثلاثة الأولى من القصة تصف حب دافنس وخلوا وأعراضه ، روى فيها لونجس كيف نشأت هذه العاطفة وكيف قويت واشتعلت نارها ، ثم وصف العقبات التى وقفت فى سبيل إشباعها . فنراهما يرعيان القطعان ويأكلان ويعيشان معاً ولا ينفصلان أبداً ونراهما وقد أصابهما أروس بسهمه ؛ بعدئذ يقع دافنس فى خندق وهو يطارد تيساً ، فتنقذه خلوا بمساعدة أحد الرعاة . ويخرج دافنس من الخندق ملطخاً بالطين فيذهب ليغتسل وتذهب معه خلوا لتنظيف جسمه ، فتستولى عليها الأحزان ، وتنزل بها الهموم لأنها عشقت هذا القوام الممشوق وأصبحت لا تفكر إلا فى رؤيته . وكان الفتى بدوره يمعن النظر إلى شعرها وعينيها وبشرتها ، يراها وهى نائمة فلا يشبع من تأمل وجهها ، ويتحين الفرص ليلمسها ، فيحاول إخراج صرصور اختبأ فى صدرها . وهكذا أصاب أروس الفتى والفتاة بسهم دام . فأخذا يبحثان عن بلسم شاف لجراحها ولم يهتديا إليه ، وبقى حبهما بريئاً طاهراً لأن ظروف المزرعة والاضطراب الذى سادها والمعارك التى دارت فيها لم تتح لها فرصة للتفكير فى ذلك الأمر .

وهنا ينتهى الجزء الأول من القصة ، أما الجزء الأخير فيخصصه الكاتب ليصف زواج دافنس وخلوا . فيبدأ بالإشارة إلى تعدد المتنافسين الذين يحاولون إغراء أبيها بالهدايا ، ويصف الصعوبة التى واجهت دافنس بسبب فقره ، ثم يشرح لنا كيف عاونته الحوريات فى العثور على كيس مملوء بالمال فأصبح من أثرياء الرعاة واستطاع أن يكسب ودّ أبيها وأمها ويقنعها بتزويجه إياها . وبعد ذلك يروى لنا لونجس كيف تعرفت أسرة دافنس على ابنها ووافقت على زواجه من حبيبته الفاتنة ، وكيف عثرت خلوا بدورها على والديها اللذين رحّبا بمصاهرة دافنس فتزوجا وعاشا عيشة راضية ، وأنجبا ذرية صالحة .

وتلك نتيجة طبيعية للأحداث التى رتبها لونجس ترتيباً منطقيًّا ، وجعلها موضوعاً لقصته التى يمكن أن نسميها « حب الراعيين دافنس وخلوا » .

* * *

بقى أن نقول كلمة عن تصوير لونجس لشخصياته . إنهم جميعاً من النوع البسيط ، إذا استعرضناهم وجدنا أن كل شخصية تمثل صفة أو عاطفة واحدة تلازمها فى أول القصة حتى آخرها ، وبذا يسهل علينا معرفة موقفها إزاء الأحداث المختلفة ، لأن تفاعلها مع هذه قائم على أساس بسيط لاتكشف به عن الأعماق النفسية والنواحى الاجتماعيـــة ، لذلك إذا بحثنا عن تحليل للشخصيات عند لونجس أو تطلبنا منه دراسة وافية لها فسوف لا نجد شيئاً من هذا .

فدافنس وخلوا — أهم شخصيتين — لم يتجاوزا فى نهاية القصة السادسة عشرة والرابعة عشرة ، وهذه سنٌ لاتسمح لهما بالقيام بدور البطولة كما يجب ؛ فهذا الفتى لا بد أن يصرخ ويبكى عندما يضربه الأعداء ويخطفون حبيبته ، ويخاف ويختفى عندما يرى الغزاة يغيرون على المزرعة . أما خلوا فكانت أكثر منه شجاعة . فعندما أسره الأعداء بذلت كل جهدها حتى أنقذته ، وكانت أحدّ منه ذكاء ؛ فعندما قصت عليه كيف ساعدها الراعى فى إنقاذ حبيبها ، حدّثت دافنس عن كل شىء إلا القبلة التى أعطتها لهذا الراعى فقد أغفلت ذكرها ؛ وعندما كان يمنعها حياؤها من الاستسلام لدافنس ورغباته الجامحة ، كانت تستطيع دائماً إقناعه بما تريد دون أن تغضبه .

أما بقية الشخصيات الذين ظهروا فى القصة ، فليس لهم طابع خاص أو صفة مميزة . لكنهم جميعاً من أهل الريف ، ومن العبيد الذين يفلحون الأرض ، ويحلمون باسترداد حريتهم وقضاء أيامهم فى راحة وهدوء . كلهم ريفيون سذّج ، يحبون حياتهم ، ويتحمسون لعملهم ، ويتصفون بالكرم والشفقة . لقد صورهم لونجس كما رآهم فى ليسبوس يجمعون الأعنـــاب ويعصرونها ، ويقطفون الأزهار ويعملون الأكاليل ويقدمونها للآلهة ويرعون الأغنام والماعز ، ويتدثرون بصوفها ووبرها ، ويحلبونها ويصنعون الجبن من لبنها ، ويضعونه فى السلال التى يجدلونها ، ويصفهم وهم يقيمون المباريات الغنائية ويتساجلون بموسيقاهم الشجية وألحانهم العذبة ، وهم يجلسون تحت أشجار الصنوبر الباسقة وأشجار الزيتون الخضراء بالقرب من شاطئ البحر الأزرق اللانهائى ، كما جلس دافنس وخلوا ، تشنف آذانهم أصوات مختلفـــة يحبونها ويذكرونها بإعجاب شديد : ثغاء الماشية وطنين النحل وتغريد البلابل وغناء الصرصور وتلاطم الموج ! ولم ينس لونجس أن يصف أعيادهم وحفلاتهم وأن يتحدث عن عباداتهم وطقوسهم ويمجدّ آلهتهم الذين يرتبطون بأحداث القصة الرئيسية ويسببونها . فأروس يهتم بدافنس وخلوا منذ الطفولة ، ويمسهما بسهمه ويأمرهما برعى القطعان ؛ وپان ، إله الرعاة ، يبعث الرعب فى قلوب الأعداء ويفقدهم صوابهم بمعجزاته المخيفة ويتجلّى لقائدهم أثناء نومه ويأمره بأن يردّ خلوا آمنة سالمة حتى ينجو هو وأتباعه من الموت ؛ والحوريات يعاونّ دافنس فى

العثور على كيس النقود ليستطيع الزواج من حبيبته ؛ وديونوسوس يحتل منزلة سامية بين الرعاة والفلاحين ، له فى المزرعة هيكل ومعبد ، يرتل فيهما الريفيون أناشيد النبيذ ، ويرقصون رقصات الخمر ، ويحتفلون بعيد الإله وينحرون له الضحايا ؛ وكذلك يصلّي دافنس وخلوا للآلهة صبحاً ومساء ، ويسبّحان باسمهم ويتوجان تماثيلهم بالأكاليل ويقدمان لهم القرابين ، ويضحيّان لهم بالجداء والحملان ، وليس هذا بكثير على أهل الريف من زراع ورعاة لأنهم يؤمنون بآلهتهم أشد الإيمان . فهؤلاء أرباب الزرع والإخصاب ، والرعى والحصاد ، ولذلك أهداهم لونجس قصته تمجيداً لهم واعترافاً بفضلهم .

## مراجع المقال


1. Dalmeyda (G.): Longus, Daphnis et Chloe, Paris, 1934.
2. Hadas (M.): The Greek Romances, New York, 1953.
3. Haight (H.): Essays On The Greek Romance, New York, 1943.






# أربع رسائل إلى حبيبة نائية

بقلم الأستاذ جيلي عبد الرحمن

## ١ — الأفواه الجامدة

هل تعلمين كيف يعجز القلمْ
وكيف يغدو بائساً .. يستنزف الكَلِمْ
كالمومياء .. كالمسوخْ
ويلاه أن تهدّمت حروفه توشّحت بدمْ
كأنها مسرجةٌ فى مأتم ينوح
ويلاه أن مضغتها . لفظتها من غير روح
كأنها غانية ... هفهافة الرداء
فستانها الوردى لا يبوح
بالحزن فى أعماقها ، والصبر والعناء

## ٢ — الرسالة الثانية

ليست رسالتى يامبتغاىَ الأولى
سفحتها عشرين — لاتستغربى — رسمتها فصولا
فى مرة عذّبنى الحنين
عيونه مخضلّة كالمغرب الحزين
والنصل فى يسراه والقيود فى اليمين
صرخت ألقىَ مقلتيك كيفا ؟
يانسمةً تنسلُ صيفا
والبعد حائط أصم
أوّاه لو تهشمت جدرانه .. يخرّ ، ينهدم
يامُنْيتى ما نجتنى من ليتا ؟
هل نبتنى فوق الرمال بيتا
لكننى — والنار ترعى فى دمى — أشتاق
ما فى يدى الذى أريد .. كيفا ؟

يانسمةً تنسلُ صيفا
وألف سورشائه يغوص فى دمى المراق
يحول بيننا — حامّتى — ما أوحش الفراق !

## ٣ — الكسوة والشاعر

فى غنوة نغّمها المذياع
عن عاشق مضى بلا وداع
تواثبت قلوب أهل الحى .. أطرقت أسماع
وبرهة تدحرجت فى صيحة الأثير
أنشودة من فرحة تطير
فاغرورقت عيون أهل الحىّ بشرا
إن كان هكذا الفنان لن أخط سطرا
إن لم يكونوا كسرة عجفاء فى الطريق
ما بلّلتها فى الزحام يد
أو كوّة مهجورة على دجى زنزانة تضيق
فى ليلها بريئة بلا أحد
إن لم يعيشوا وحدتى .. أساى ،
ما هدّنى من قسوة الجفاف
سأترك الأشعار مضغة يلوكها سواى
وأكتفى بنظرة الغريب فى الضفاف !

## ٤ — الرسالة الأخيرة

والنهر حين يحمل النسيم للشمالْ
يدور حول قريتى ويلثم الرمالْ
أشمُّ فى المياه روح خصب
ونفحة من الشذى والحب

فى مرة كتبتِ لى بأن النهر ثار
ومثل أفريقية .. ضفائر التيّار
هرولت حيث قابلتنى نسمةٌ حنون
وأومأت كأنها يا مُنْيَتى عيون
كأنها تهبُّ من شجيرة الليمون
لمسّها .. أطلقت للخواطر العنان
على حفيفها .. واهتزَّ فى المساء سنديان
فى ليلة عانقت فى عيونك النهر
لمحت فيها زورقاً يقول لى : تعال
يا أنت يا كم هدَّنا الضياع فى الليال
وكنت تقرين يا حمامتى — الشجر
وتضربين بالجناح لجة الخيال
حكيت عن غرام تائه .. شهيد
تضرجت اشلاؤه فى حفنة النقود
فأجفلت عيناك .. وارتمت على البعيد
وقلت لى : لا تبتئس .. فعصرنا ضريح
يعيش فيه ميت من غير روح !
وكان فى حديثك الجريح
خيط يضىء لى أعماق صخرة مشققة
كأننى فراشة تفرُّ من ظلام ( شرنقة ! )
« لا تحملى همِّى
غرامىَ القديم مات
وإنه بقية من الرفات »
فأينعت عيناك فى إشراقة الأمّ
وطاف صمت أبكم .. على الشفاه المطبقة

## ٥ — حاشية

لأننا نقتات بالأشعار
فى عالم الترس والأقمار
أحببت فيك نهرنا الوديع
وحقلنا الذى يصفر فى الربيع
لأن قرننا العشرين .. يلعق العشاق
جراحهم فيه .. تنزوى نجوم الحب للمحاق
يصير كل ما يقال :
إسفنجة مصفّرة على الرمال
أسطورة من الهوى . مريضة الأشواق

* * *

أقسمت أن أصدَّ جحفل التيّار
وأن أعيش ما يؤرّق النهار
لتنبت الضياء فى دجى الأحداق
أشعارنا ، وتغرس الصبّار والزهور
فى عصرنا المزيف العطور
ألا أكون قطرة فقّاعة تذوب
وربما تشلُّ ريشتى .. لكنها تحيا على اللهيب



# تحليل قصة « محام صغير »

## للأستاذ فتحي رضوان

بقلم الدكتور عبد الرحمن بدوي

هذه « الذكريات » قطعة حيّة من حياة كاتبها ، ما في ذلك من ريب . فمها حاول في مقدمتها من نسبتها إلى من أسماه « المحامي الكبير المرحوم ( ا . و ) » فكل ما فيها من قسمات وصور إنما هي منتزعة من حياة الأستاذ فتحي رضوان لمّا أن بدأ طريقه في المحاماة ؛ بل إنه ليكشف عن نفسه بنفسه حينما يقع في بعض التخلّفات التاريخية فيذكر أشخاصاً ما كان لهذا المحامي الكبير « المرحوم » أن يتتلمذ عليهم ، مثل بهجت بدوي (ص ٢٥) الذي بدأ التدريس في الجامعة سنة ١٩٣٠ أي حين دخل الأستاذ فتحي الجامعة !! والذين يعرفون هذه الفترة من حياته يكادون يتَعَرَّفون بلمسهم الأشخاص والحوادث ، بل المكتب الذي بدأ فيه ، ومحكمة عابدين المجاورة له في شارع الساحة ؛ ويدركون من صفات هذا المحامي الصغير ، أعني الناشئ ، نفس صفات المحامي المبتدئ آنذاك . ولا ينقص الصورة إلا الجانب السياسي الذي كان يشغل ذلك المحامي « الصغير » وهو لا يزال طالباً في الجامعة ، فقد نحّاه المؤلف جانباً ولم يظهر له أدنى أثر .

لكن هذه الذكريات هي في الوقت نفسه نموذج إنساني بارز ، ومن هنا تخرج عن مجرد كونها ذكريات إلى أن تصبح « قصة إنسانية » بكل ما لهذه العبارة من دلالات : لأنها قصة كفاح ناشئ في مهنة حافلة بأسباب الاطلاع على خفايا النفس الإنسانية ، ناشئ نافذ الحساسة مرهف الإدراك ، صريح في تحليل نفسه ، دائب البحث عن أغوار المشاعر النفسانية ، يشرّح نفسه ونفوس الآخرين في إخلاص قاس قد جعل أمانة التحليل ديدنه مهما أصاب كبرياءه من ذلك .

ولأنها قصة ألوان من الأشخاص تزخر بهم البيئة المصرية ، أبرزها المؤلف بكل مناحيها :

هذا المهندس الزراعي ( عبد الجبار سري ) ذو النفس المنطوية على مشاعر عميقة يحسن إخفاءها بألوان من النشاط الخارجي الذي يتخذ مظهر المؤاخاة ومعاونة البائسين والمظلومين ، بيد أنه يخفي من وراء ذلك عواطف بشرية أصيلة أبرزها عاطفة الحب ، الحب الكظيم غير المتلهف إلى تحقيق موضوعه إلا في سياج من الأوضاع الاجتماعية التي سرعان ما ينطحها عبثاً برأسه فيرتدُّ عنها يائساً في ألم مستسلم ورضاً حزين .

لقد كان جاراً — بعيداً — للمحامي الصغير ، يلتقيان أحياناً في الترام . ومن هنا تولدت معرفة كان من أولى ثمارها أنه سعى إليه في قضية رئيس عمال تنظيم كان يقطع فرعاً من أشجار الشارع لتشذيبها ، وإذا بالفرع يسقط على رجل تصادف أن خرج من تحت إفريز النيل في الزمالك . وعبثاً ناداه « ريس الأنفار » تهامي عبد المولى أو أبو حنفي كما تناديه ابنته ( لسنا ندري لماذا ، لأنه لم يظهر في الرواية ابنٌ له باسم حنفي حتى يكون « أبا حنفي » ) — نقول عبثاً ناداه : «حاسب...حاسب الله لا يسيئك !» فقد حمّ القضاء وسقط الفرع على الرجل فأصبح جثة هامدة . وإذا بالجمهور يتكأكأ على

« الريّس » المسكين فينهال عليه شتماً ولعناً ، ولكماً إن استهوى البعض . حتى أتى عسكرى يحمل بندقية ، سأل عن الخبر والفاعل فدلُّوه على الريّس فأمسك بخناقه وانهال عليه بالشتائم مقتاداً إياه إلى النقطة . وفى الطريق إلى النقطة تحركت غريزة التجمهر لدى المارة وغير المارة ، فجاءت أفواج من كل حدب وصوب ومن أين وحيث لاأين ! لكمه العسكرى ، وسرعان ما قلّده هذا الجمهور غير الفاهم لشئ فانهالوا على « الريس » المسكين بضرب يقول فيما بعد إنه لم يحس به فى جسمه بقدر ما أحس به فى نفسه لأن هؤلاء كانوا يسبّونه أولا ثم يسألون عن الحادثة بعد ذلك ، بل من مجرد رؤيتهم له مقتاداً كانوا يتبرعون بصفعه على قفاه .

وهنا صورة رائعة رسمها المؤلف لهذا الجمهور تبين ما فيه من عدم عقل وطيش واندفاع إلى المشاركة فما لايعنيه ، بل تجاوزه حدوده وحقوقه بالاعتداء على الآخرين فى نذالة عجيبة ! فقبل أن يتحروا الأمر يبدأون بالسب ؛ وتدور بينهم إشاعات متضاربة عن فعلته فينصبون من أنفسهم قضاة وجلادين فى الحال ؛ وتستبدُّ بهم نزعة القسوة والرغبة فى الأذى المجانى فيصفعون الرجل — قبل أن تثبت إدانته — على قفاه ويركلونه ويكادون يفتكون به . ويا ليتهم حتى عرفوا تهمة واحدة اتفقوا عليها : فقد تلونت التهمة فى الطريق إلى قسم بوليس الزمالك : فهو مرة حرامى ، ومرة أخرى ضبط متلبساً مع امرأة ، ومرة ثالثة قتل إنساناً بمسدس ، .. وهكذا وهكذا تعددت التهم وتلونت بحسب عقلية مخترعها من الجمهور العابر ( ويظهر أن هذه الظاهرة قد تكررت حتى بعد تأليف الكتاب لدى قارئيه : فقد قرأنا فى « أخبار اليوم » الصادرة فى يوم السبت ١٩٥٩/١٠/١٠ أن الجريمة التى ارتكبها تهامى عبد المولى هى « أن تهامى السائق العجوز قد دهم عابر سبيل ، أصم ، وقتله . ولا حيلة للسائق تهامى » — وهكذا أصبح ريس الأنفار عند « الأحنف » — ناقد أخبار اليوم » — سائقاً دهم عابر سبيل بالسيارة التى يسوقها ! مسكين عم تهامى مرة أخرى ! ! ( .. وهذه صورة واقعية حيّة للجمهور عامة ، والجمهور المصرى بخاصة ، وفيها تحليل دقيق لنفسيته ودوافعه ، وكل ذلك بعبارات حيّة وصور قائمة عينيّة وقسمات بارزة الأسارير . وأنا أعدُّ هذه الصفحات ( ٧٨ — ٨٢ ) من خير صفحات هذه الرواية : براعة تحليل ، وقدرة على التصوير الفنى ؛ وأقرب ما تكون إلى تحليلات الأدباء الوجوديين « للناس » و « مايقوله الناس » وما يترتب على ذلك من سوء فهم وإفساد للحقائق وتزييف للذوات الإنســانية ، وبالجملة لاستلاب الإنســان لنفسه aliénation de l'homme كما يقول الوجوديون .

ثم هذا العسكرى الذى تظاهر بالغيرة على الحق والعدالة وحفظ الأمن والقانون ، ما باله لم يكد يصل إلى القسم ويودع تهامى الحبس حتى زالت عنه « كل علامات الشدة والغلظة والغضب » ، وقبل أن يغلق باب الحبس سأله وكأنهما صاحبان قديمان : هل تريد شيئاً — ومفهوم طبعاً الثمن الذى يطالب به العسكرى فى مقابل تحقيق هذه الإرادة ؛ على أنه سرعان ما أفصح عن الثمن بكل صراحة فقال للعم تهامى : « أعطنى بريزة » ! وكأنها إتاوة مفروضة هى كل ما يهمه من الأمر ، أما القانون والعدالة وحفظ الأمن فما هى كلها إلا وسائل وذرائع للوصول إلى هذا السؤال الآمر : « أعطنى بريزة ! » ومن ذا الذى لا يعطيه « بريزة » وأكثر — إن كان فى مقدوره — وهو فى هذا الموقف ؟

وهنا تطلعنا الــرواية على جانب « مظلم » من تصرفات رجال الأمن : بدأت بهذه « البريزة » (عشرة قروش ) ، ثم اتضحت فى صورة إيراد المحبوسين على ذمة قضايا وكيف ينهال العساكر ضرباً على الضعاف المسالمين منهم ، ويخشون بطش الفاجرين ، ويتوددون إلى أقربائهم المنتظرين لهم حوالى دار المحكمة تودداً مشوباً بالتهديد والوعيد ، طمعاً فى أن يظفروا من هؤلاء الأقرباء « برابر » و « برايز » . وتبرز من بين هؤلاء

جميعاً صورة « كايداهم » — هذه الشابة « بنت البلد » الأنيقة اللعوب ، ولكنها على ذلك شجاعة لا يخيفها السلطان ممثلا فى العساكر والضابط ، بل تواجه الموقف بحزم وتدفع فى جبانة هؤلاء العساكر المستبدين الذين لم يجرؤوا على ضربها ولما أمرهم الضابط فى جد مصطنع بإبعادها انهالوا ضرباً على المساجين الذين لا شأن لهم بهذا كله ، ولكنه الاستبداد الجبان والسلطان الغاشم ! وهى صورة مألوفة يراها زائرو الأقسام والمحاكم كل يوم تتكرر فصولها بحذافيرها !

على أن نقد الكاتب لم يقتصر على رجال الإدارة ، كما يسمون بل امتد إلى الطريقة التى تجرى عليها الأمور فى النيابة العمومية . فحينما يمثل المحامى الناشئ — لأول مرة فى عمله — أمام ممثل النيابة للمرافعة فى أمر حبس موكله « تهامى » هذا ، لم يقل شيئاً ، لأن ممثل النيابة كان زميله وسرعان ما تبين وكيل النيابة هذه الزمالة فصاح فجأة : الله إزيك ياحسين . مبروك ياراجل . دى أول قضية ، ابقى خلينا نشوفك كثير » وقبل أن يستطيع حسين — وهذا اسم المحامى الصغير — أن يرد على هذه المجاملة ، إذا بوكيل النيابة يقول للعسكرى : «خده كفالة ٢ جنيه . وسحب العسكرى تهامى ، وفتح الباب وانطلقت فى الحال زغاريد كثيرة » (ص ١١٢) ، عجب المحامى لكثرتها لأنه يعلم أنه لا يوجد مع تهامى سوى ابنته حميدة — ولكنها غريزة التجمع المجانى السائدة فى الشعب المصرى تجعله يتجمع لأى شىء ويشارك فى أى شئ دون هدف أو غاية .

وقد عجب المحامى لهذا كله فلم يتصور أن أمور القضاء تجرى على هذا النحو ، لأن الصورة التى رسمتها له الدراسة فى كلية الحقوق كانت تصور له أنه لا بد من مرافعة للدفاع ، يتبين بعدها لوكيل النيابة موقف موكله ، وتبعاً لهذا التبين يقضى بالإفراج بكفالة أو استمرار الحبس أو حتى الإفراج دون كفالة . ومن أجل هذا أعد مرافعة طويلة حشاها بكل ما يتخيله الناشئ من ألوان البراعة القائمة على الأسانيد أو شهادة الشهود ثم القوانين وشروح الشراح وما جرى عليه القضاء إن اختلف مع نصوص القوانين ، وكل هذا فى قالب بلاغى إنشائى مزوق بالجمل الطنانة والعبارات الزاهية ! لكن ما بال هذا كله قد تبدد دون جدوى ، وأغنى عنه تحية من زميل قديم فى الدراسة رآه يترافع فى أول قضية ، فأصدر قراره دون أن يسمع شيئاً وعلى الفور صاح للحاجب : «اللى بعده !» . لهذا ران على هذا المحامى الناشئ شعور ثقيل ، لأنه لم يفعل شيئاً مطلقاً ، ومع ذلك حسبه موكله وأهل موكله و « الناس » أنه فارس الميدان وبطل الموقف ، وراح عم تهامى يروى لمحاميه ولابنته كيف تصرف المحامى فى الدفاع عنه ، ويروى أموراً كثيرة ويفسرها بحيث يجعله فى نظره محامياً كبيراً إليه يرجع الفضل فى عودته إلى الحرية . والمحامى يذكر أنه لم ينطق بكلمة واحدة فى القضية ولم يمد يده بأية مساعدة ، ولكنه « الوهم » الذى سيطر على الجميع فخدرهم تحت تأثير هذا المنوم المغناطيسى الأكبر فى هذه الحالة واسمه « الإفراج عن المتهم » .

وفى خلال هذا كله يصف المؤلف المشاهد فى المحكمة بصور حسية نافذة التأثير ، تجعلك فعلا تنتقل بكل حواسك إلى المحاكم والأقسام وما حولها . فقد مهر خصوصاً فى وصف المحسوسات بل فى إشعارك بملمسها وروائحها ، حتى لكأنك فيها ، مع نقد لاذع وتهكم شديد بدور التقاضى من حيث أثاثها ومحتوياتها من أشياء وأحياء ، حتى هذه الكتل البشرية من اللحم المعرى بسبب الفقـــر البارز فى أصحاب القضـــايا وأهلهم المتكدسين فى قاعات المحاكم وعلى أبوابها وبين دهاليزها . ثم خصوصاً الصورة القائمة الرهيبة لسجون الأقسام وما فيها من انتهاك لكل حقوق الإنسان وحرماته وحياته وكرامته ، وتمثل أماكن دونها سجون العصور الوسطى ؛ والمؤلف يصفها هنا وصفاً مثيراً مؤلماً للغاية ، ولا غرو فقد عرفها جيداً فى أيام جهاده الوطنى العظيم ، كما عرفها زملاؤه فى الجهاد آنذاك .

ولا ينسى المؤلف رجل القضاء الجالس ، كما يقولون ، فيصف القاضي – لمّا أن عرضت القضية – وهو « يسير في تؤدة كاملة يحمل في يده – لدهشتي ( أي المحامي ) – منشة وله شاربان مشابهان لشاربي صاحب الصورة المعلقة (الملك فؤاد) وكنت قد سمعت من زملائي المحامين أثناء أحاديثهم الكثيرة أنه آخر بقية باقية من جيل من القضاة القدامى لم تصبهم الترقية ، المرة بعد المرة ، والحركة بعد الحركة ( والعبارة هنا تذكر بعبارة مشهورة « لمحام » و « سياسي » كان كبيراً » ) فبقوا في بعض محاكم العاصمة رعاية لسنهم (ص ١٦٣) وهذه صورة واقعية حية كانت شائعة إلى قبيل عشرين سنة ، ولعلها اليوم زالت نهائياً أو كادت . والمهم فيها هو دقة التصوير في التفاصيل والحركات والهندام مما يكشف عن براعة المؤلف في رسم الشخصيات بكل دقة ومهارة .

والحق أن هذه البراعة في رسم الشخصيات هي أبرز ما في هذه الرواية ، إلى جانب التحليلات النفسية العميقة النافذة .

فـ « عم تهامي » يصور سذاجة أوساط الناس في مصر وغفلتهم أحياناً ، وبراءة منطقهم في معظم الأحيان ، مع التسليم بالمقادير في إذعان عجيب ، وبلاهة بريئة . فهو يعتقد أن السبب في حدوث هذه الحادثة ، أعني سقوط فرع الشجرة الذي كان يقطعه تشذيباً لأشجار الطريق بوصفه ريّس أنفار في مصلحة التنظيم – فيما نظن – سقوطه مصادفة على رجل أصم برز فجأة من أسفل إفريز شارع بالزمالك لابد أن يكون شارع النيل من جهة العجوزة في الجانب الآخر من النيل المحيط بحي الزمالك – هذه الحادثة التي أوقعته في هذه المصيبة والتهمة سببها أنه قد أغضب السيد البدوي ( ص ٩٩ – ص ١٠١ ) وخالف شيئاً من أوامر الله فحقّ عليه العقاب ، ذلك أنه كان قد نوى أن يحج إلى بيت الله الحرام هذا العام ، لكن الشيطان وسوس له بأنه في حاجة إلى «عملية فتّق» فقال لنفسه : «نعمل العملية هذه السنة ، ونحج في السنة القادمة» ( ص ١٠٠ ) . وبهذه السذاجة والبلاهة في تفسير الأحداث يكشف الرجل عن أغوار أمثاله ، أعني الجمهرة العظمى ، من الناس الذين لا يريدون أن يردوا الأمور إلى أسباب حقيقية ، بل إلى أسباب خارقة ، يجدون صداها في رؤياهم ومناماتهم ! والمؤسف حقاً أن هذه العقلية لا تزال تسيطر على معظم الناس في العالم كله لا في مصر وحدها !

وبنته « حميدة » مثال للفتاة المصرية بمكرها والتوائها ومهارتها مع ذلك في الوصول إلى مآربها . على أن « كايداهم » أبرز منها شخصية وأقوى ، وأحرى أن تكون بطلة من أبطال الرواية ، لولا أن دورها قصير لا يتعدى مجيء عربة المحبوسين احتياطياً على ذمة قضايا .

وأعمق من هاتين الشخصيتين أو الثلاث : شخصية المهندس الزراعي عبد الجابر سري الذي تدخّل في إعداد القضية بخبرة تدل على المران الطويل بين دهاليز المحاكم والقضايا بحيث كان يعرف المصطلحات المتداولة في دور القضاء خيراً من المحامي دارس الحقوق والمرافعات ومجلدات دالوز ومراجع أئمة القانون : فهو يعرف « الاطلاع » ( أي دوسيه القضية ) ويعلم أن وكيل نيابة عابدين « حامي » قليلا ، وقضايا « التلبس » لا تطول في يده كثيراً ( ص ٤١ ) كل هذا يعرفه هو المهندس الزراعي ، على حين هذا كله معميات من معميات عالم المحاكم في نظر المحامي الصغير ! وتحس بأنه متحمس في الاهتمام بهذه القضية بدافع إنساني جعله يعطف على هذا الساذج المسكين « عم تهامي » – ثم يتبين بعد هذا أن وراء هـذا كله شيئاً آخر هو الحب ، الحب غير المتكافئ بين هذا المهندس الزراعي ( ووالده – بلا مؤاخذة ! . عمدة ، وأخوه باشكاتب ، وابن عمه مأمور أوقاف – ص١٢٩) وبين « حميدة » ابنة « عم تهامي » « ريّس الأنفار » – مما يجعل الاقتران بها أمراً غير ممكن بسبب « عقلية الفلاحين » (ص ١٢٩) التي لن تغتفر أبداً لحضرة المهندس الزراعي أن يتزوج من فتاة أبوها عامل . وكان هذا الحب هو الدافع المحرّك له على اهتمامه البالغ بقضية أبيها بحماسة غير مفهومة لمن لا يعرف هذا الحب ،

لكنه لما أن استيأس من إمكان الزواج ، وبالتالى من تحقيق أهداف الحب ، أبت عليه مروءته أن يتراجع ، بل أصر على أن يسير فى القضية إلى نهايتها حتى يبرأ الرجل المسكين أبو حبيبته «حميدة» . بيد أنه فى النهاية أو الفصل الأخير اختفى من صدر المسرح ، واكتفى بدور « الكومبارس » فى نهاية الصفوف أثناء نظر القضية ! ! فهذا الحب إذن هو الخيط الحادى فى كل الرواية تستشعر وجوده برفق وحنان منذ أن عرض هذا المهندس القضية على زميله فى الترام — المحامى الصغير .

* * *

تلك هى الشخصيات الرئيسية فى الرواية ، أجاد المؤلف فى رسمها بكل دقة ونفوذ إلى أعماق عمائقها ، وفى وصف الإطار المادى المحيط بها فى كل مشهد من مشاهدها .

أما البطل الحقيقى للرواية ، هذا المحامى الناشئ ، فيمتاز بإخلاصه فى تشريح خواطره وسبر دخائل ذاته ، واعترافه بنقائصها ، وحيائه الشديد فى مواجهة الحياة العرمة بالأحداث الرهيبة والنماذج البشرية العجيبة ، يواكب هذا كله ذكاء خارق يطامن منه التواضع مع نفسه وإن انساق مع مظاهر الأشياء والأحياء التى تفرض نفسها عليه فرضاً فلا يملك أحياناً إلا أن يسايرها فى الخارج حتى يزاحم بمنكبه فى موكب الحياة القاسى الذى لا يرحم ، وإن كان لا يقرُّ ذلك حينما يخلو إلى نفسه ويخلع مظاهر الحياة الخارجية جانباً : فهو من أصدق من يمارسون النقـــد الذاتى Auto-critique وأعمقهم .

وعندى أن هذه الرواية هى من أروع الأعمال الأدبية فى الأدب العربى المعاصر ، وتمثل وثبة كبرى فى إنتاج الأستاذ فتحى رضوان ، ولولا استفاضتها أحياناً فى بعض الخواطر (راجع خصوصاً ص ١٥٤ — ص ١٥٦) عن القضايا العامة ، مما من شأنه أن يوهن من إحكام نسيج السرد القصصى ، وارتباطها اللاصق جداً بالبيئة المحلية المصرية ، وبروز الجانب الشخصى فى دقائقها — لولا هذا كله لعددتها من الأعمال الفذة فى الأدب العالمى المعاصر . على أنها — مع ذلك — تكشف عن فنان أصيل اجتمعت له المواهب الفنية (والأدبية — لولا إهمال اللغة فى بعض الأحيان ، ولعل ذلك راجع إلى أخطاء الطبع العديدة جداً ) لتجعل منه قصصياً كبيراً وأديباً عظيماً .

وكلنا رجاء فى أن يتوالى إنتاجه باطراد وتوقُّل فى معراج الإتقان الفنى لنقرأ له روائع وروائع من أضراب هذه الرواية .



# الدراسات العربية فى تشيكوسلوفاكيا

بقلم الأستاذ نجيب العقيقي

حال وقوع تشيكوسلوفاكيا فى وسط أوروبا بينها وبين الاتصال بالشرق اتصالاً مباشراً دائماً ، إلا أن الثقافة العربية التى بهرت أوروبا وبنت عليها نهضتها بلغت تشيكوسلوفاكيا عن طرق عدة ، كان أولها مباشراً . ففى أعرق الآثار الأدبية التشيكية المكتوبة بالسلافية القديمة ، فى أواخر القرن التاسع ؛ قصة نزول القديس كيرلس Cyril بالشرق العربى حوالى عام ٨٥١ ومجادلته علماء المسلمين وإكباره لهم وثنائه على علمهم مع ترجمته لبعض آيات من القرآن الكريم ، لعلها من أولى ترجماته إلى اللغة اللاتينية . ثم تناول المؤرخون باللغتين التشيكية حيناً واللاتينية أحياناً — ذكر الأراضى المقدسة فى فلسطين وحجيج مواطنيهم إليها ، فوضع المؤرخ كوزماس Cosmas فى كتابه تاريخ بوهيميا مسرداً مطولاً بأسماء الحجاج إلى بيت المقدس منذ القرن الحادى عشر إلى مطلع القرن الثالث عشر — ولم تنقطع وفودهم بوفاة المؤرخ — بما فيهم العامة والأشراف والعلماء . وقد صنف بعضهم كتباً فى وصف رحلاتهم كشفوا بها للقارئ التشيكى عن تلك الهالة من الأسرار التى كانت تحيط ببلدان الشرق العربى يومئذ . وفى طليعتهم مارتن كريفوستى M. Krivousty الذى وصف رحلته من بوهيميا إلى دمشق فبيت المقدس ( ١٤٧٧ ) وعودته منها وصفاً رائعاً ؛ وقد كتبها باللاتينية ثم ترجمت إلى التشيكية ، ولكنها لم تنل شهرة وصف رحلة التاجر مارتن كابتنيك M. Kabatnik الذى دفعه اهتمامه بالدين إلى الطواف ، فى عامى ١٤٩١ و١٤٩٢ بسوريا ولبنان وفلسطين ومصر ، وفى رحلته المكتوبة بلغة بسيطة وصف دقيق للحياة اليومية فى البلدان العربية لا سيما فى مصر .

وممن حجوا إلى بيت المقدس هاشيتستنكى J. Hasistejnsky ( ١٤٩٣ ) وبريفات V. Prefat وقد أقام بها ( ١٥٩٢ ) والنبيل هارانت K. Harant الذى قضى سنة ١٥٩٨ متنقلا بين فلسطين وسيناء ومصر ، ووصف ما شاهده فيها وصفاً علمياً أميناً .

وقدر العلماء التشيكيون ، منذ القرن الرابع عشر الثقافة العربية حق قدرها ولا سيما الطب وعلم الفلك والفلسفة ، فشرح جنيك فاكلافوف Jenek Vaclavuv أستاذ الفلسفة بجامعة تشارلس براغ كتاب الروح لأرسطو بتعليق ابن رشد . وتأثر الفيلسوف جان شلختا Jan Slechta بالفلسفة العربية ، وذكر ابن رشد فى كتاب مناقشة بين الروح والجسد ، من القرن الرابع عشر ، كما ذكر مع سائر فلاسفة العرب فى مصنفات عدة ، ولا سيما الفلاسفة الذين اشتهروا بالطب كابن سينا فنزل خير منزلة من المصنفات الطبية التشيكية بين القرنين الخامس عشر والسابع عشر . واحتفظت المكتبات بترجمات مصنفاته إلى اللاتينية ، وبزه الرازى بعد صيت ، فشرح مصنفاته وعلق عليها الطبيب التشيكى جان سرنى Jan Cerny ولقيت مصنفات علماء الفلك — وعلى رأسهم الفرغانى — والكيمياء التى وعاها جابر بن حيان من العناية بتفسيرها والتعليق عليها ما لقيته كتب الطب والفلسفة ، وما زالت ترجمات حنين بن إسحاق فى المكتبات العامة حتى يومنا هذا .

* * *

ولم يقف اتصال تشيكوسلوفاكيا بالشرق عند علمائها المنقبين عن الثقافة العربية بل تعدّاه إلى جمهرة القراء ، على يد الكتّاب التشيكيين الذين صنفوا فى تاريخ البلدان العربية وجغرافيتها وعاداتها وعقائدها ، ككتاب بيت المقدس وسيرة النبى محمد (١٤٩٨) لبرايدنباخ Breidenbach فلما توترت العلاقات بين تركيا وتشيكوسلوفاكيا ، وانتقلت الخصومة من الميدان السياسى إلى الجدل الدينى ؛ غلب على أدب بوهيميا طابع الدفاع عن عقيدتها ، ويمثله كتابٌ لبيدوفك V. Budovec صنّفه بعد عودته من القسطنطينية التى قضى فيها سنوات أتقن خلالها اللغتين التركية والعربية . وجادل فقهاء المسلمين جدلاً طويلاً أثبته فى كتابه ، وبموته المفاجئ بعد إخماد ثورة النبلاء على أسرة هابسبورغ فى واقعة الجبل الأبيض (١٦٢١) ختم على المرحلة الأولى من تطور الاتصال بين تشيكوسلوفاكيا وبين الشرق .

ونالت واقعة الجبل الأبيض من تشيكوسلوفاكيا فى استقلالها ودينها واقتصادها وأدبها فهجرها بعض أبنائها وفيهم العلماء الذين لم يقطعوا صلتهم بالشرق . وعلى رأسهم كومنسكى (المتوفى ١٦٧٠) J. A. Komensky الذى ترجم كتابه الباب المفتوح للغات إلى العربية وراجت آراؤه بين المثقفين من العرب . ثم عاد إليها الرهبان من أبنائها بتراث من الصين والهند ومصر والحبشة والشرق الأوسط عامة . ومن أشهرهم راهبان فرنسيسكيان نزلا بمصر خلال النصف الأول من القرن الثامن عشر . وقد حاول أحدهما الأب ريمار P. J. Rimar الخروج من مصر إلى الحبشة فاجتاز الساحل الغربى لشبه الجزيرة العربية ولكنه رُدَّ على عقبيه ، وأفلح زميله الأب بروتكى P. R. Prutky من بعده فى بلوغ الحبشة عن طريق البحر الأحمر . وقد خلف الراهبان خرائط ووثائق نفيسة من رحلتهما احتفظت بها مكتبات الأديرة .

وعند ما تمكن قواد تشيكوسلوفاكيا من خصومها واستقلوا بها وأنشأوا فيها نهضة وطنية على الأسس العلمية الحديثة عنى علماؤهم بالشرق عناية بالغة تدل عليها آثار دوبروفسكى (١٨٢٩) J. Dobrovsky وسافاريك (١٨٦١) P. Safarik وفى النصف الثانى من القرن التاسع عشر تأثرت تشيكوسلوفاكيا فى استشراقها بألمانيا ودرست فى جامعتها على منهجها ، فاشتهر من طلائع المستشرقين فيها : هروزنى B. Hrozny الذى حلَّ رموز اللغة الحيّة وضبط قواعدها . وليكسا F. Lexa مبتدع التعريف بقواعد لغة قدماء المصريين الشعبية . وكوشت (١٨٥٥ — ١٨٨٠) J.B. Kousut أستاذ اللغات السامية فى جامعة تشارلس ببراغ أول شارح لخلافات النحويين من أهل البصرة والكوفة . وقد تخرج عليه دفوراك فعُدَّ مؤسساً للدراسات الشرقية فى تشيكوسلوفاكيا .

●● منابر اللغات الشرقية :

جامعة تشارلس ببراغ (١٣٤٨) Prague وفيها اللغات السامية ، وآداب اللغة العربية وتاريخ الإسلام .

●● المستشرقون :

● دفوراك (١٨٦٠ — ١٩٢٠) Dvorak, R. درس على كوشيت فى جامعة براغ وخلفه بعد سنة ، فأسس الدراسات الشرقية فيها . وقد بدأ باللغة الصينية ، وانتهى إلى اللغتين التركية والعربية .

آثاره : ترجم الكثير من الشعر العربى . وصنف كتاباً فى شعر أبى فراس الحمدانى . ونشر بالألمانية ما ورد من أخباره وشعره فى يتيمة الدهر للثعالبى (ليدن ١٨٥٩) .

● موزيل (١٨٦٨ — ١٩٤٤) A. Musil تخرَّج من جامعة براغ على دفوراك واختير مشرفاً على الدراسات العربية وأستاذاً للغات السامية فيها ، ورحل إلى الشرق الأوسط . وعلَّم فى مدرسة الكتاب المقدس للآباء

الدومينيكيين بالقدس (١٨٩٥) ، وتكررت رحلاته إليه (١٨٩٦ — ١٩٠٢) (١٩٠٨ — ١٩٠٩) (١٩١٢) (١٩١٤ — ١٩١٥) . وتقلد فى الأخيرة رتبة لواء ، وصحب بعض أمراء النمسا ؛ فاكتشف قصر عمرة واشتهر بين قبائل الرولة بالشيخ موسى الرويلى . وكتب عن الرولة بحوثاً كثيرة وعن رحلاته بضعة مجلدات بالألمانية ثم الإنكليزية تحرّى فيها جميعها التدقيق فى نقده وتسجيله . ودبج بضع مقالات للتعريف بعشرات الكتب العربية إلى القراء التشيكيين ولا سيما الشباب . وقد عُيِّن عضواً فى المجمع العلمى العربى بدمشق .

آثاره : خصائص البدو ( ڤينه ١٩٠٨) وشمالى الحجاز ( نيويورك ١٩٢٦ ) — وقد نقله إلى العربية الدكتور عبد المحسن الحسينى ( الإسكندرية ١٩٥٢ ) — وبادية العرب ( نيويورك ١٩٢٧ ) وشمالى نجد ( نيويورك ١٩٢٨ ) ومملكة تَدْمُر ( نيويورك ١٩٢٨ ) وأخلاق عرب الرولة وعاداتهم ( نيويورك ١٩٢٨ ) وقد أنفقت على طبع بعض هذه الكتب الجمعية الجغرافية الأمريكية بعناية المجمع العلمى التشيكوسلوڤاكى والمستر كراين الأمريكى المشهور بحبه للعرب .

● ريبكا J. Rypka ولد سنة ١٨٨٦ وتخرج من جامعة ڤينه ( ١٩١٠ ) واختير مساعد أستاذ للغة التركية والفقه الفارسى الحديث بجامعة براغ ( ١٩٢٧ — ١٩٣٠ ) وأستاذاً منذ سنة ١٩٣٠ . وعميداً لكلية الفلسفة فى جامعة كارولين ( ١٩٣٦ — ١٩٤٠ ) ورئيساً للمعهد التركى والفارسى فيها ، وعضواً فى مجامع علمية .

آثاره : دراسات عن أثر اللغة العربية فى الأدبين الفارسى والتركى وخصائص اللغة التركية ( ١٩٢٤ ) وكتاب تراجم ومغامرات الشباب (١٩٣٩) والأميرات السبع ( الطبعة الثالثة ١٩٤٦ ) والحج إلى فارس (١٩٤٧) والاستشراق فى تشيكوسلوڤاكيا « مجلة المحفوظات الشرقية » وغيرها .

● پول كراوس ( ١٩٠٤ — ١٩٤٤ ) P. Kraws عند ما نال البكالوريا ( ١٩٢٣ ) التحق بجامعة براغ ثم بجامعة القدس بضع سنوات ، ثم غادرها إلى جامعة برلين حيث أحرز الدكتوراه فى العلوم الشرقية ( ١٩٢٩ ) وعلى الأثر عيِّن معيداً فى معهد التاريخ للعلوم ببرلين فمدرسا بجامعة برلين ( ١٩٣٣ ) ثم دعى إلى باريس (١٩٣٣) فحاضر فى المدرسة العلمية للدراسات العليا (فرع العلوم الدينية) وفى المعهد التاريخى للعلوم فى السوربون . وفى سنة ١٩٣٦ انتدب أستاذاً للغات السامية فى الجامعة المصرية ولم ينقطع عنها حتى انتحاره ، لأسباب سياسية وعائلية ، عام ١٩٤٤ ، وكان ينحو فى تصنيفه وتدريسه نحواً حديثاً يتناول الإسلام عقيدة وشريعة وفلسفة وعلماً فى العصر الوسيط وما اتصل به من علوم اليونان .

آثاره : وقف جانباً كبيراً من نشاطه على دراسة جابر بن حيان الكيمائى فصنَّف فيه ثلاثة مجلدات ، ضمَّن الأول ترجمة حياته ( برلين ١٩٣٠ ) والثانى نظرياته العلمية ( القاهرة ١٩٤٣ ) والثالث نظرياته فى الدين وموقفه من الفِرَق الإسلامية ، وله خلا مصنفه هذا بحثٌ عن جابر بن حيَّان ( مجلة تاريخ العلوم الإنكليزية ١٩٣١ ) ومختارات من رسائل جابر بن حيّان ( القاهرة ١٩٣٥ ) ونصوص عربية وسريانية فى الكتابات الإسماعيلية ، نشرها متناً وترجمة ألمانية وقد صدَّرها بمقدمة علمية ( مجلة الإسلام الألمانية ١٩٣١ ) ومصنف بعنوان Altba by Lonisch Briefe ( ليبزيغ ١٩٣٢ ) وكتاب ابن رشد ( ١٩٣٢ ) وترجمة منطق أرسطو المنسوب لابن المقفع ومقدمة برزويه لكتاب كليلة ودمنة ( المجلة الإيطالية ١٩٣٣ ) وكتاب الزمرد لابن الراوندى ( المجلة الإيطالية ١٩٣٤ ) ، ورسالة فى تاريخ الأفكار العلمية فى الإسلام الجزء الأول نصوص عربية ( باريس ١٩٣٥ ) وجزءان بالفرنسية ( باريس ١٩٣٧ ) وكتاب السيرة الفلسفية لمحمد بن زكريا الرازى

( رومة ١٩٣٥ ) ومختصرات من كتاب الأعلام النبوية لأبي حاتم الرازى ( المجلة الإيطالية ١٩٣٦ ) ، ورسالة فى فهرست كتاب الرازى لأبى الريحان البيرونى ، نشرها نصًّا وتعليقاً (باريس ١٩٣٦) . ونشر بمساعدة كورين رسالة فلسفية وصوفية للسهروردى الطيبى ( ١٩٣٥ ) وبمساعدة ماسينيون أخبار الحلاّج ( باريس ١٩٣٦) وله تاريخ العلوم فى الإسلام وفلسفة العرب وعلم الكلام والطب الروحانى للرازى ( القاهرة ١٩٣٨ ) ورسائل فلسفية لمحمد بن زكريا الرازى ، مع قطع بقيت فى كتبه المفقودة . الجزء الأول (القاهرة ١٩٣٩ ) وأفلوطين عند العرب ( منشورات المعهد الفرنسى بالقاهرة ١٩٤٣ والمراتب عند الجبر ( منشورات المجمع العلمى المصرى ١٩٤٣ ) ونشر بمساعدة الأستاذ محمود طه الحاجرى أربع رسائل للجاحظ : رسالة المعاد والمعاش ، وكتمان السر وحفظ اللسان ، ورسالة فى الجد والهزل ، ورسالة فصل ما بين العداوة والحسد ، وقدّم لها بمقدمة ضافية . وله فى دائرة المعارف الإسلامية دراسات عن : المستنصر والرازى ، وابن الراوندى ، وابن جبير . كما ألقى سلسلة محاضرات فى نقد التاريخ وأشهرها : الجديد فى التوراة ، وكتابة من الرسول الخ .. وأنشأ عدة مقالات عن ابن المقفع ومنادرات فخر الدين الرازى ، وخص مجلة الثقافة المصرية بمجموعة مقالات عنوانها « من منبر الشرق » تناول فيها تاريخ الفلسفة والعلوم لدى المسلمين منها : كتاب التنبيه على حدوث التصحيف لحمزة الأصبهانى ( ١٩٤٣ – ١٩٤٤ )

وقد شهد له أعلام المستشرقين من أمثال ماسينيون وديمومبين وبكِّر بالعمق والشمول والتفرد ، وكانوا يتوقعون له مستقبلاً مجيداً .

● روزيكا R. Ruzicka تخـرَّج على دفوراك من جامعة براغ ، وتولى الدراسات العربية من بعده فيها ، واشتهر بنظريته فى مخارج الحروف دون أن يهمل سائر اللغات السامية .

آثاره : ترجم إلى التشيكية ديوان دريد بن الصِّمَّة ، وقدم له بدراسة تحليلية لشخصية الشاعر .

● ثاور F. Tauer تخرَّج على دفوراك من جامعة براغ . وعنى إلى جانب الدراسات الإسلامية باللغات العربية والفارسية والتركية . واختير أستاذاً للتاريخ الفارسى .

آثاره : ترجم إلى التشيكية قصة ألف ليلة وليلة وعلق عليها ، وصنّف موجزاً فى تاريخ العرب وآخر عن حملة السلطان سليمان الأول على بلغراد ، بالفرنسية ( براغ ١٩٢٤ ) .

ومن المتخرجين على روزيكا ، ولا سيما على ثاور ؛ جيلٌ من المستشرقين يتمثل فى :

هربك I. Hrbek المتخصص فى العلاقات العربية السلافية والتاريخ العربى . ستپكوڤا J. Stepkova المعنية بعلم النقود الإسلامية . بوليڤكوڤا Z. Polivkova المتخصصة فى الدراسات الإسلاميـة . كارليك J. Karlik المعنى باللغة العربية وواضع معجم تشيكى عربى سيصدر عما قريب . بتراشك K. Petracek المعيد بجامعة تشارلس ببراغ « يعاون أستاذه « ثاور » ويعنى بالنحو والأدب العربى والسامى ، وله نبذة فى نشاط المستعربين فى تشيكوسلوفاكيا ( مجلة أرابيكا ١١/٢/ ١٩٥٥ ) .

* * *

وثمّة باحثون آخرون فى ميدان الاستشراق تعلّق عليهم تشيكوسلوفاكيا آمالا تبشر بواكير أبحاثهم بها . من أمثال : ڤيسيلى R. Vesely وصادق V Sadek وبانتوشك S. Pantucek وأوليڤريوس J. Oliverius

أما سلوفاكيا فقد تطورت فيها الدراسات العربية تطوُّراً مزدهراً على يد المستشرق باكوس J. Bakos العالم باللغة السورية القديمة ، ومترجم كتاب علم النفس لابن سينا . ومن تلاميذه دروزديك L. Drozdik

# چون ديوى
## فيلسوف التربية والحرية
(٢٠/١٠/١٨٥٩-١/٦/١٩٥٢)

بقلم الدكتور أحمد فؤاد الإهوانى

أقامت جامعة كولومبيا احتفالا بذكرى مرور مائة عام على مولد الفيلسوف چون ديوى ، وقد كتب الدكتور الإهوانى الذى كان أستاذاً زائراً بالولايات المتحدة فى جامعة واشنجطن ، والذى ألف كتاباً عن چون ديوى ، كلمة بهذه المناسبة عن مذهبه وأثره .

يَعُدُّ مؤرخو الفلسفة سنةَ ١٨٥٩ من السنوات المباركة فى تاريخ الفكر ، كما يعدُّونها حدًّا فاصلا بين زمان مضى وزمان أقبل بصفحة جديدة غيرت وجه الدنيا ، وذلك لأن دارون نشر كتابه « أصل الأنواع » فأحدث دويًّا عظيما فى الأوساط العلمية ، كما أحدث انقلاباً فكريًّا وعلميًّا .

وفى ذلك العام ولد ثلاثة من الفلاسفة ، چون ديوى فى أمريكا ، وبرجسون فى فرنسا ، وهوسرل فى ألمانيا . ولكلٍّ منهم مذهب بسطه ودافع عنه ، فمذهب ديوى الأداتية ، ومذهب برجسون الحيوية ، ومذهب هوسرل الظاهراتية .

غير أن أشهرهم ذكراً وأبعدهم أثراً هو چون ديوى بلا نزاع . فهو يمثل فلسفة أمة ويعبر عن روحها ، كما يُعَدُّ قائدها ، ومعلِّمها ، والناطق بلسانها . ولم تمت فلسفته بموته ، ولكنها لاتزال حية تجرى فى دماء تلاميذه ينمّونها ويطوّرونها حتى اليوم ، لا فى أمريكا فحسب ، بل فى أماكن كثيرة من أنحاء العالم ، بفضل فلسفته التربوية .

وقد اتصلت بچون ديوى عن طريق تلاميذه المباشرين . وكانت أولى هذه الصِّلات أننى استمعت ذات يوم فى القاهرة الأستاذ چورج ديكهويزن — وهو أستاذ الفلسفة بجامعة ڤرمونت بالولايات المتحدة ، وكان منتدباً أستاذاً زائراً بجامعة القاهرة — يلقى محاضرة عن چون ديوى وفلسفته . والأستاذ ديكهويزن فضلا عن تلمذته لديوى فهو مواطنه يعيش فى برلنجتون المدينة التى ولد بها چون ديوى ، والتى تلقّى فيها تعليمه فى الصبا والشباب وتخرّج فى جامعتها سنة ١٨٧٩ ، وهى جامعة « ڤرمونت » . وڤرمونت هى الولاية ، وبرلنجتون هى عاصمتها . وعندما بلغ ديوى التسعين من العمر احتفلت جامعة ڤرمونت احتفالا كبيراً بابنها الذى لمع اسمه وذاع صيته ، ولا يزال البيت الذى كان يعيش فيه وهو صبى موجوداً فى مدينتها ، ولا تزال الأماكن التى كان يرتادها ، والأشجار التى كان يستظل بأوراقها قائمة .

وعندما سافرت إلى أمريكا سنة ١٩٥٦ للتدريس فى جامعة واشنجطن رغبت إلىّ دار المعارف أن أؤلف بهذه المناسبة كتاباً عن چون ديوى وفلسفته يكون ثمرة الصلة المباشرة بالأمة التى نشأ فيها . وقد تأنيت فى كتابته حتى يتيسر لى الاطلاع على جميع كتب ديوى ، وهى شيء كثير ، فلم يصدر إلا هذا الشهر ،

أو هو على وشك الصدور . ولم أكد أضع قدمى فى جامعة واشنجطن حتى قلّبت فى مكتبتها واطلعت على جميع المصادر الخاصة بجون ديوى ، ما كتبه هو بنفسه ، وما ألّفه غيره عنه . ورأيت أن الأستاذ « شيلب » من جامعة شيكاغو ، الذى كان قد أصدر كتاباً جامعاً عن جون ديوى بأقلام عدة فلاسفة ، ثم نفد ذلك الكتاب ، قد طبعه مرة ثانية وأضاف إليه ملحقاً بجميع كتب ديوى ومقالاته يقع فى زهاء مائة صفحة . ورغب إلى القراء أن يتصلوا به إذا تبين أحدهم فى ذلك الثبت الجامع شيئاً من النقص . ولما كنت قد بدأت بحصر مؤلفات ديوى ومقالاته ، فقد راجعتُ ذلك الثبت بعناية . ووقعت على بعض أمور فاتت الأستاذ شيلب ، ومعظمها يرجع إلى المترجم من كتب ديوى . وبخاصة إلى اللغة العربية . وأرسلت إلى شيلب خطاباً بهذه التصويبات والإضافات . وبعد شهرين حضرت مؤتمراً للفلسفة بجامعة « إنديانا » وقدّمنى صديق لى إلى الأستاذ شيلب ، فبادرنى بقوله : « أنت الإهوانى ؟ لقد كتبت إلى ، ولم أتسلم خطابك إلا منذ أيام لأننى كنت على سفر بالهند . وإنى لك لشاكر » .

والرجل صادق فى قوله ، لأننى لا أحسب أن أحداً عُنى هذه العنـــاية بمراجعة مؤلفات ديوى وأبدى عليها ملاحظاته .

* * *

وفى جامعة واشنطن وجدت معظم أساتذة قسم الفلسفة من تلاميذ ديوى . فالعميد يهتم بمذهبه اهتماماً كبيراً ، وله رأى فى تفسيره ، ويرى أن مذهبه هو « السياقية » Contextualism . والأستاذ هستون سميث يرى غـــير هذا الرأى ، ويسمى المذهب « العملياتية » operationalism أما الأستاذ شارلس لى Charles Lee رئيس قسم التربية ، فاهتمامه الأعظم بالجانب التربوى . والأستاذ « لى » صاحب فضل كبير على معرفتى بفلسفة ديوى التربوية ، وقد طلب منى أن أحضر مع طلبة الماجستير والدكتوراه ، أستمع إلى محاضراته وأشارك فى



ديوى مع تلميذه ديكهويزن يتمشيان فى ڤرمونت فى ذكرى التسعين من عمره

مناقشاتهم . كما أرشدنى إلى كثير من المراجع والمقالات التى لم يكن يتيسر لى معرفتها لولا إرشاده . وهو الذى أعطانى نسخة من نبذة صغيرة بعنوان « عقيدتى التربوية » كتبها ديوى فى استهلال حياته العلمية سنة ١٨٩٧ ، وتعدُّ إنجيل التربية عند المعلمين فى أمريكا . ولهذا رأيت أن أنقلها بتمامها فى كتابى الذى ألّفته عن جون ديوى . وكذلك كان يهدى إلىّ بين الحين والحين نسخة من مجلة قديمة فيها مقال لديوى . وفيها صورة له .

وقلت لنفسى : هدية بهدية ، وكتاب بكتاب ، لا بد أن أظفر بشىء من كتب ديوى لا يكون الأستاذ «شارلس لى» قد اطلع عليه أو اقتناه ، فنزلت إلى المدينة أجوب مكتباتها وأقلّب فيها ، وأسأل عن مؤلفات ديوى بوجه خاص . حتى وجدت فى إحدى المكتبات نسخاً من كتاب أعيد طبعه حديثاً ، ويشمل كتابين هما : «الطفل والمنهج الدراسى » . و « المدرسة والمجتمع » وهما من أقدم كتبه . ألّف الكتاب الثانى سنة ١٩٠٠ . وكان نادراً .



المنزل الذى ولد فيه ديوى

فاقتنيت لنفسى نسخة ، واشتريت نسخة أخرى أهديتها إلى الأستاذ « لى » .

وقد وقعت لى حادثة غريبة كشفت أمامى عن اتجاهات بعض الأمريكان نحو چون ديوى . ذلك أنى طرقت باب مكتبة ذات يوم ، وسألت صاحبها : أعندك كتب لچون ديوى ؟ فأجابنى : « لاياسيدى . نحن لا نبيع كتب چون ديوى » قالها الرجل باستنكار دهشت له . وأخذت أجاذبه أطراف الحديث ، فعلمت أنه كاثوليكى ، وأنه صاحب مكتبة كاثوليكية يبيع فيها مؤلفات الكاثوليك . ومن تلك المكتبة اشتريت نسخة من كتاب « چلسون » عن تاريخ الفلسفة المسيحية فى العصر الوسيط . وعلمت من الرجل أن الكاثوليك لا يحبون چون ديوى لأنهم يعدُّونه ملحداً . وحفزنى ذلك أن أقرأ بإمعان رأى ديوى فى الدين .

° ° °

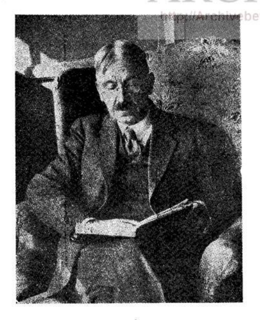
وفى سنة ١٩٣٤ أصدر ديوى كتاباً صغيراً بعنوان « إيمان مشترك » هو ثمرة محاضرات كان ألقاها فى إحدى الجامعات . والفصل الأول من هذا الكتاب عنوانه « الدين والمتدين » يتساءل فيه ديوى : هل لنا الحق أن نتحدث عن الدين ، أى دين ، أو نتحدث فقط عن الشخص الذى يتصف بصفة الدين . فالدين فى ذاته ، المنفصل عن الإنسان المتدين ، أمرٌ لا يمكن معرفته ولا بلوغه ، وإنما الواقع بالفعل هو السلوك الصادر عن أشخاص متدينين ويشعرون بشعور معين .

ويبدو أن الدين من مسائل الاعتقاد لا من أمور الفكر ، وإذا تناوله الفيلسوف بالمنطق الجاف ، والبراهين الدقيقة لم يستطع أن يبلغ العقل فى شأنه إلى نتيجة حاسمة . وهكذا فعل « كانط » حين جعل وجود الله مسلَّمة من المسلَّمات لا قضية تثبت أو يمكن إثباتها بالأدلة والبراهين . أما « وليم چيمس » فكانت نزعته الدينية أقوى ، وفاضت على صفحات كتبه نفحات من النور الإلهى ، وفتح مذهبه الباب على مصراعيه لجميع الأديان ، ولجميع التجارب الدينية . ولذلك كان الأمريكان المتشددون فى أمر الدين يميلون إلى مذهب « وليم چيمس » وينفرون من مذهب ديوى . وكانت الفلسفة عند « چيمس » مزاجاً . ولكنها عند « ديوى » أدنى إلى العلم ومناهجه .

° ° °

ويُعَدُّ ديوى بقية من طائفة الفلاسفة الذين بدءوا فى الانقراض . إذ لم يعد من الممكن فى هذا العصر الذى نعيش فيه أن يظهر فيلسوف واحد يشار إليه





چون ديوى

بالبنان ، كما كان يظهر منذ القديم حتى النصف الأول من هذا القرن. وهو معاصر لبرتراند رَسِل ، وهوايتهيد ، وبرجسون ، وشيلار ، وغيرهم ممن نشأوا فى أواخر القرن التاسع عشر ، وعاشوا شطراً من القرن العشرين . ولم يبق من هذا الرعيل سوى برتراند رَسِل ، الذى نسمع صوته بين حين وآخر يدعو إلى السلام .

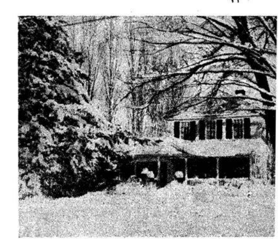
وكان رَسِل صديق ديوى ، على الرغم من اختلاف وجهة نظرهما فى الفلسفة ، وفى أهم جانب من جوانبها وهو المنطق ونظرية المعرفة . وأكبر الظن أن أحداً لم ينقد المنطق الرمزى بأعنف مما نقده ديوى ، كما أن أحداً لم ينقد مذهب ديوى فى الخبرة والمعرفة كما فعل رَسِل . ومع ذلك قام المذهبان فى تعايش سلمى ، ولم يمنع اختلافهما فى المذهب أن يكونا خير صديقين . آية ذلك أن أمريكا دعت رسل سنة ١٩٣٩ لإلقاء محاضرات بإحدى جامعاتها . ورَسِل مشهور برأيه فى علاقة الفتى بالفتاة وفى تعليم الأمور الجنسية . وخلاصة رأيه أن « الأمر الواقع » فى أوروبا ، يدل على أن الشباب ثمرة الاختلاط يتصل فتيانهم بفتياتهم صلة جنسية ، على الرغم من تحريم الدين والقانون والأخلاق المتوارثة ذلك . فلماذا لانقر الأمر الواقع ؟ وأى فائدة من معارضة هذا الواقع ما دام ليس ممكناً معارضته ؟ أما السكوت على هذا الأمر الواقع ، والقول بخلافه ، فهو النفاق بعينه . وفى الوقت نفسه ينبغى أن تدرس العلاقات الجنسية بصراحة علمية فى المدارس والجامعات . ولم يعجب هذا الرأى إحدى الأمهات فى أمريكا ، فتقدمت إلى المحكمة تطلب تنحية رَسِل من منصبه خشية إفساد بنتها وسائر البنات بمثل هذه الأفكار . وجاء رأى القاضى فى جانبها وحرّم على رَسِل التدريس . وكانت الحرب العالمية الثانية قد نشبت أظفارها ، ولم يستطع رَسِل العودة إلى بلاده ، فبقى فى أمريكا ، وأعانه فى إقامته ، وفى محنته ، ودافع عنه دفاعاً مجيداً صديقه جون ديوى .

* * *

ونرجع إلى حديث الفلاسفة والعلة التى يصعب فى الوقت الحاضر وجود هذه الطائفة . العلة فى ذلك أن الفلسفة أصبحت كالعلم ، من العسير أن يحيط بها فرد واحد يسمى فيلسوفاً ، ويكون هو الفيلسوف بالذات . فكما أن العلم قد اتسع ميدانه بحيث يصعب أن تجد عالماً واحداً يحيط بسائر العلوم كما كانت الحال قديماً ، حين كنا نجد فيلسوفاً مثل أرسطو أو ابن سينا أو ابن رشد يؤلف فى جميع المعارف . بل أكثر من ذلك يصعب أن تجد عالماً واحداً يحيط بجميع فروع علمه ، وإنما يوجد عدة علماء كل واحد منهم متخصص فى ناحية صغيرة من البحث . ونحسب أن الجمهور يستطيع أن يفهم هذه التفرقة لما يلمسه عملياً حين يمرض أحدنا ، فهو لا يذهب إلى أى طبيب ، أو إلى طبيب واحد يعرف جميع العلل ، بل يذهب إلى طبيب العيون ، أو الجراح ، أو الأنف والأذن والحنجرة ، أو طبيب القلب ، وهكذا بحسب نوع المرض الموجود عنده . وقد رأينا أن إطلاق الصواريخ لم ينهض به عالم واحد ، بل « هيئة من العلماء » يعملون معاً متعاونين كل واحد منهم فى ناحية خاصة أو فى فرع دقيق . وهذا شأن الفلسفة أيضاً . ولذلك لن يكون فى المستقبل فيلسوف بعينه له مذهب واحد متماسك يرجع الناس إليه ، بل ستنشأ « هيئة الفلاسفة » تضم عدداً من المشتغلين بهذه الصناعة ، يتخصص كل واحد منهم فى ناحية معيّنة .

ذلك أن الفلسفة فى نظر ديوى أصبح من مهمتها بعد انفصال العلوم عن شجرتها ، وبعد تقدم العلوم الطبيعية والحيوية هذا التقدم الهائل ، أن تطبق « المنهج العلمى » على العلوم الإنسانية ، وهى علم النفس والأخلاق والدين والفن وما إلى ذلك من سائر أنواع النشاط الإنسانى .

ولذلك يسمى منهجه الفلسفى بالمنهج التجريبى Experimentalism ، يشير بذلك إلى تطبيق المنهج العلمى على الأمور الإنسانية . وكان ديوى فى بدء حياته الفلسفية من أتباع هيجل ، سائراً على نهج المثالية ؛



المنزل الذى كان يقيم فيه وهو يدرس بالجامعة

ويتخذ « الجدل » طريقة للتفكير ، أى جدل هيجل الذى يسير من القضية إلى نقيضها إلى المركب منهما . وهذا المركب إذا بلغ نهايته ، بلغنا « المطلق » فلما انفصل ديوى عن هيجل ، كتب سيرته الفلسفية سنة ١٩٣٠ فى مقال بعنوان « من المذهب المطلق إلى المذهب التجريبى » .

والتعبير باللغة العربية عن مذهبه « بالتجريبية » ليس دقيقاً كل الدقة . لأن المحور الذى تدور عليه فلسفته بعد نضجها هو القول بالخبرة Experience ، لا بالتجربة . والخبرة هى مجموع ما يحصله المرء ثمرة تفاعله بالبيئة التى يعيش فيها ، وتظل هذه الخبرة تتزايد طبقاً للمبدأ الذى يقول به ديوى وهو « تواصل الخبرة » . وقد جلى ديوى معنى الخبرة وصلتها بالطبيعة والإنسان . فى عدة كتب هامة ، منها : « الخبرة والطبيعة » وهو من أصعب كتبه وأغمضها ، وكتاب « الخبرة والتربية » وقد ترجم إلى اللغة العربية ، وكتاب « الفن كخبرة » وهو من أعظم كتبه التى تكشف عن طبيعة الفن ومسائل الجمال . وقد نقلتُ بعض نصوص من هذا الكتاب فى المؤلف الذى سيصدر لى عن جون ديوى فى هذا الشهر . وإذ كنا بصدد معنى الخبرة ومفهومها ، فيحسن أن ننقل عن « عقيدتى الفلسفية » بعض عباراته التى تجلى المقصود منها يقول ديوى :

« كان الإيمان ذات يوم مما يكاد يجمع الناس على القول بأنه التسليم بمجموعة محدودة من القضايا الفكرية تسليما يقوم على سند من سلطة وإذا كان ذلك وحياً من السماء فهو أفضل . فالإيمان كان يعنى اتباع عقيدة تشتمل على مجموعة مقررة من التعاليم . ولا تزال مثل هذه العقائد ترتل كل يوم فى كنائسنا . غير أنه ظهر حديثاً مفهوم آخر للإيمان توحى به عبارة المفكر الأمريكى « الإيمان هو الميل نحو العمل » . والإيمان طبقاً لهذه النظرية هو منبع العقائد المكتوبة ، والإلهام الباعث على الكد . والتغيير من هذا المفهوم للإيمان إلى ذاك دليل على تبدل عميق ، لأن اتباع أى نظام من المذاهب أو العقائد اتباعاً يستند إلى سلطة معينة يدل على ارتياب فى مقدرة الخبرة ، بما لها فى ذاتها من حركة مستمرة ، على تقديم المبادئ المطلوبة للاعتقاد والعمل . أما الإيمان بمعناه الجديد فيدل على أن الخبرة ذاتها هى السلطة النهائية الوحيدة . ومثل هذا الإيمان ينطوى على فلسفة بجميع عناصرها . إذ تتضمن أن طريق الخبرة ومادتها يكفلان للحياة التأييد والاستمرار ، وأن ما فى الخبرة من إمكانيات جدير بأن يمدنا بجميع الغايات والمثل العليا التى تنظم السلوك » .

° ° °

ويتضح من النص السابق أن ديوى يرفض الرجوع إلى سلطة أعلى من سلطة الإنسان نفسه ، وما له من خبرة يكسبها خلال حياته بالعمل والتفكير والبحث . ولعل ذلك هو الذى أثار عليه رجال الدين ما دام ينكر السلطة العليا ، حتى لو كانت وحياً من السماء . والقول بوجود سلطة أعلى ، فى عالم السماء ، كما ذهب إلى ذلك أفلاطون من قديم الزمان ، ينتهى إلى قسمة العالم قسمين : عالم أعلى وعالم أدنى ، وأن عالم المثل ، أو عالم السماء ، هو العالم الثابت الأزلى ، وأن عالم الإنسان هو العالم المتغير ، وأن عالم الثبات هو مصدر هذا العالم الذى نعيش فيه ، وأصل ما نستمده من أفكار ، وأن المعرفة هى محاولة الوصول إلى الحقائق الأزلية الثابتة ، وأن الحق هو مطابقة ما هو موجود فى الواقع ، وما يقع فى مشاهدة الإنسان وخبرته لتلك الحقائق . وقد هدم ديوى هذه

الجامعة التى تخرج فيها ديوى

النظرية فى المعرفة ، وهذا المذهب فى الحق والحقيقة ، وأبطل القول بوجود عالمين ، فكان بذلك من أنصار المذهب الواحدى فى الفلسفة ، على حين أن وليم چيمس من أنصار مذهب الكثرة .

وقد تيسر لى الاطلاع عن كثب على نظرية ديوى فى المعرفة بمناسبة ترجمة كتابه المسمى « البحث عن اليقين » الذى رغبت مؤسسة فرانكلين منى أن أنقله إلى اللغة العربية بمناسبة مرور مائة عام على مولد فيلسوف الخبرة . وقد أنجزت هذه الترجمة التى ستدفع إلى الطبع فى القريب . يقول ديوى فى الفصل الأول من هذا الكتاب :

« لما كان الإنسان يعيش فى عالم محفوف بالمخاطر فلا جرم أن يطلب الأمن الذى سلك إلى تحقيقه طريقين ، بدأ أحدهما بمحاولة استرضاء القوى التى تحيط به وتحدد مصيره ، وأفصح عن ذلك بالابتهال والتضحية وممارسة الطقوس الدينية والمبادة السحرية . ولم يلبث أن استبدل على مر الزمن هذه الأساليب الغليظة ، فرأى أن القلب الخاشع أكثر إرضاء من التضحية بالثيران والأبقار ، وأن توجيه السريرة الباطنة نحو التوقير والإخلاص أوفق من أداء الشعائر الظاهرة . وإذا كان لم يتيسر للمرء أن يقهر القدر فقد كان فى استطاعته بمحض إرادته أن يتحالف وإياه ، فوضع يده فى يد القوى التى تجلب الحظ الحسن ليتسنى له وإن كان فى أشد الآلام ، أن يتجنب الهزيمة ، بل لعله يفوز وهو فى قلب المهالك .

أما الطريق الآخر فهو اختراع الفنون التى يسخر بها الإنسان قوى الطبيعة كى تعمل لصالحه . ألا ترى أن الإنسان يشيد حصناً من الظروف والقوى ذاتها التى تهدده ، ويبنى الملاجىء التى يلوذ بها ، وينسج اللباس ، ويتخذ من النار صديقاً له لا عدواً ، وينشىء هذه الفنون المعقدة القائمة على الحياة المترابطة . وهذه هى طريقة تغيير العالم بالأفعال ، كما أن الطريقة الأخرى هى تغيير النفس بالفكرة والانفعال ... » .

٭ ٭ ٭

وبمناسبة الحديث عن كتب ديوى . نقول إنه ظفر بترجمة كثير من كتبه إلى اللغة العربية ، فكان بذلك مؤثراً فى الفكر العربى بطريق غير مباشر . ومن أقدم ما نقل له « الديمقراطية والتربية » ترجمة الأستاذ زكريا ميخائيل منذ أكثر من خمسة عشر عاماً ، وطبع مرتين ، ويعده ديوى أعظم كتبه ، لأنه يحوى بين دفتيه خلاصة فلسفته فى الفلسفة ووظيفتها وصلتها بالقيم الإنسانية .

وفى مقالة ديوى بعنوان «من المذهب المطلق إلى المذهب التجريبى » ، والذى حكى فيها سيرته الفلسفية ، نعى على المشتغلين بالفلسفة إغفالهم هذا الكتاب . ويذهب ديوى إلى أن الفلسفة هى التربية ، وأن الفلسفة التى تريد الحياة والبقاء لا بد أن تحفل بالإنسان منذ أن يولد لتأخذ بيده فى طريق المثل العليا . وإذا كان ديوى معروفاً عند الكثيرين ، ومؤثراً فى الفكر المعاصر ، فذلك يرجع إلى آرائه التربوية التى تأخذ بها المدرسة الحديثة . حقا ظهر فى أمريكا نفسها جماعة من المربين يعارضون مبادئ ديوى ، ويثبتون فشلها فى التطبيق ، ويطالبون بالحد من الحرية التى نمنحها للتلميذ ، ولكن لا تزال معظم آرائه لها قيمتها .

وبعد ؛ فلا غرابة فى أن تتغير الآراء التربوية حتى تلائم العصر الذى نعيش فيه .

ومن الكتب التى نقلت كذلك كتاب « تجديد فى الفلسفة » ترجمة الأستاذ أمين مرسى قنديل . وكان

ذلك الكتاب عبارة عن محاضرات ألقاها فيلسوفنا فى اليابان سنة ١٩٢٠ ، واستعرض فيها الآراء الأساسية فى الفلسفة ، ورأى وجوب بنائها من جديد حتى تلائم القرن العشرين .

ونقل له كذلك كتاب «الحرية والثقافة » . كما ترجم صديقنا الدكتور زكى نجيب محمود كتابه فى المنطق ، وسيصدر عن قريب .

* * *

ولا نودّ أن نخوض فى عرض فلسفته لأن ذلك يحتاج إلى إفاضة طويلة ، ولكننا نقول إن ديوى فى كتبه غامض وعرٌ يصعب حتى على أبناء وطنه من الأمريكان فهمُ عباراته بالإنجليزية . ولذلك كان نقل كتبه إلى اللغة العربية ، واستحداث المصطلحات المقابلة لما يضعه من أصعب الأمور .

* * *

هذه تحية قصيرة لفيلسوف الخبرة فى ذكرى مولده بعد مائة عام ، وسواء رضيتُ عن فلسفته أو سخطت عليها ؛ وافقتُه على صحتها أم اختلفتُ وإياه ، فسيبقى اسمه خالداً فى سجل الفلاسفة الذين خطوا بهذه الصناعة خطوات إلى الأمام ، وبخاصة فى ميدان القيم الإنسانية وكيف نقيسها ونخضعها للمناهج العلمية حتى لا تنفصل المعرفة فى داخل الإنسان فينكر فى العالم الخارجى بطريقة ، وفى عالم الناس وعلاقاتهم بطريقة أخرى تجرى مع الهوى وتخضع للمزاج الشخصى .






# كامل كيلانى

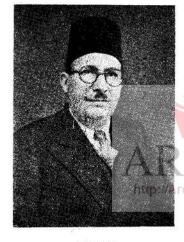
بقلم الأستاذ أنور الجندى

يعد كاتب المقال منذ ثلاث سنوات دراسة أدبية عن كامل الكيلانى وقد رافق الفقيد خلال السنوات الأخيرة وتحدث معه عن كثير من ملامح حياته وفنون أدبه .

عبر « كامل كيلانى » فى اليوم التاسع من أكتوبر ١٩٥٩ إلى الشاطئ الآخر بعد أن ترك لنا ثروة فكرية ضخمة ؛ فقد كتب ألف قصة للأطفال وأكثر من عشرين مؤلفاً فى فنون مختلفة من الأدب والترجمة والنقد والتاريخ وتحقيق رسالة الغفران وديوانى ابن الرومى وابن زيدون .

والحق أنه قضى « حياة عريضة » عزل فيها نفسه عن الناس وعكف على أوراقه وأحباره يعمل جاداً وينفق من صحته وأعصابه ، فى سخاء بالغ ، على الفكرة التى آمن بها والتى امتلكت عليه نفسه فى السنوات الأخيرة فانصرف من أجلها عن الكتابة الأدبية واكتفى بها وحدها ؛ تلك هى فكرة مكتبة الأطفال التى بدأها منذ عام ١٩٢٩ . وما زال يعمل حتى اكتمل له منها ألف قصة لم يطبع منها إلا ربعها .

ولقد كان « كامل كيلانى » قبل ذلك من أبرز كتابنا الذين شاركوا فى النشاط الأدبى مشاركة بعيدة المدى أهلته لأن يكون « نقيباً للأدباء » على رأس عدد كبير من الشباب المثقف الذين أصبحوا من بعدُ كتاباً لا معين . كما اشترك فى تأسيس رابطة «أبولُّو» مع الدكتور زكى أبى شادى وأسهم فى تحرير عدد من الصحف الأدبية فى مقدمتها مجلة « الرجاء » سنة ١٩٢٢ والعصور سنة ١٩٢٦ وأبولُّو سنة ١٩٣٣ والرسالة سنة ١٩٣٦ ولكنه بعد أن شغل نفسه بمكتبة الطفل التى يُعدُّ



كامل كيلانى

أحد روادها الأوائل قصر جهده على هذا العون وحده ؛ حتى مؤلفاته التى صدرت قبل ذلك ونفذت لم يفكر فى إعادة طبعها ، فيما عدا « رسالة الغفران » التى طبعت ثلاث مرات منذ صدورها عام ١٩٢٣ وقد حدثنى رحمه الله أن الترجمة الكاملة للغفران معدَّة لديه منذ سنوات ولم تطبع بعدُ فى هذه الترجمة نقل الكيلانى قصة الغفران من لغتها الأصليـة الدقيقة إلى لغتنا التى تناسب القارئ الوسط .

● كيف اتجه إلى القصة ؟

بدأ كامل كيلانى حياته الأدبية عام ١٩٢٢ على

أسلوب يوحى بأنه سيأخد مكانه الطبيعى بين صفوف الأدباء والمؤرخين ، وذلك حين ألقى محاضراته عن الأدب الأندلسى فى الجامعة المصرية القديمة ، وقد كان اتجاهه التاريخى أغلب ، تشهد بذلك مؤلفاته : ملوك الطوائف ومصارع الأعيان ونظرات فى تاريخ الإسلام .

ثم برز اتجاهه إلى الشعر — وهو شاعر مجيد يخفى أحياناً آثاره الشعرية ويحتفظ بها لنفسه — حين بدأ يراجع ابن زيدون وابن الرومى ووجد نفسه مع « أبى العلاء » فقد اتجه إليه بعنف وعاش معه طويلا وراجع أثره الكبير « الغفران » وحفظ أغلب شعره ، وكان يستشهد به فى كل مناسبة .

إلى هنا ، كان « كامل كيلانى » قد أنفق صدراً من حياته فى هذا الجو الأدبى التاريخى ، فكيف قفز بعد ذلك إلى القصة فعاش لها وحشد لها ، جهوده كلها ؟

الواقع أن الاتجاه القصصى عند « كامل كيلانى » اتجاه أصيل ، ولكن الاتجاهات الأصيلة قد تختفى فى النفس فترة من الزمن ثم تبرز بعد ذلك قوية واضحة . وقد حدث هذا مع عدد كبير من الكتاب .

وقد كان الاتجاه القصصى لكامل الكيلانى نتيجة طبيعية لطابع شخصيته ومعالم نفسيته . ولو أنه لم يكتب القصة لعقّ فطرته ولظلّ فى عداد الأدباء . ولم يقفز إلى صفوف « الرواد » .

إن كل أثر من آثار كامل كيلانى فى مستهل حياته الأدبية يعطينا خيطاً من خيوط شخصيته القصصية كما جاءت من بعد قوية خلاّبة عندما أبدعت هذا اللون الجديد من الأدب العربى ، وهو قصص الأطفال ، فإن التاريخ والشعر والأدب كلها نوافد على الفن القصصى وإعداد له . وهى «النواة» التى تخلق الرواية . فإذا عدنا إلى مطلع شباب كامل كيلانى وجدنا حياته قد رسمت وفق أسلوب قصصى ، فقد تفتحت روحه على الأسطورة العربية فاندفع يقرأ كل أسطورة فى كل أدب .

قرأ ذات الهمة ، وعنتره ، وسيف بن ذى يزن وفيروز شاه ، وحمزه البهلوان ، والظاهر بيبرس وهى فى مجموعها تبلغ ١٧٠ كتاباً ، ولكن هذا الرصيد الضخم لم يكف القارىء الطُّلَعة ، الذى اندفع يقرأ الأساطير فى الأدب الأوربى : روبنسن كروزو ، جلفر ، وغيرها من أساطير الهند واليونان ، فأنشأ بهذه القراءات فى أعماقه منطقة سحرية عجيبة . ظلت تعيش فى أعماقه ، حتى انفجر حاجزها عند ما بلغ قوّته على هذه الصورة الرائعة .

وقد أمدّه « التاريخ » بالمادة الخام إذ قرأ كل القصص التى حوتها أمهات كتب التاريخ ، وأمدّه « الشعر » باللوحات الفنية .

وفى حديث لى معه قال إنه بدأ حياته الأدبية بتأليف قصة أطلق عليها اسم « سيرة الأمير صفوان وما جرى له بالتمام والكمال » وكان أول من أوحى إليه وكوّن ملكته الأدبية : (١) الحاج مصطفى الحلبى بائع البسبوسة الذى كان يقف أمام حارتهم ، وهو غير الحاج مصطفى الحلبى الناشر المعروف . فقد كان هذا البائع يحفظ عن ظهر قلب قصائد الشاعر الصوفى عبد الغنى النابلسى (٢) الشيخ محمود الملاح الشاعر الذى كان يغنى على الربابة فى القهوة المواجهة لحارتهم (٣) الأوسطى محمد الشيخ العربجى .

وقال رحمه الله إن « الأسطورة » دعامة حياته ، لقد كان الابن الرابع عشر لأمه بعد أن مات إخوته فنشأ فى جو سحرى يعبق بالأساطير والأغانى .

ويروى قصة طبع سيرة الأمير صفوان فيقول : إنه أرسلها إلى أحد الكتبية فى شارع الأزهر ، فأعجب بها وطلب مقابلة المؤلف ، فلما ذهب إليه وكان يلبس جلباباً قصيراً وقبقاباً، وسنّه إذ ذاك خمسة عشر عاماً،

وكان يبدو أقل من ذلك نظراً لنحافة قوامه وقصر قامته ، فلما رآه الكتبي قال : ابنه . ! ( أى أنت ابن المؤلف ) فقال : لا بل أنا هو .. فنظر إليه فى شراسة ، وقال : يا شاطر يا حبيبي لما تكبر . ومضى الكيلانى حزيناً ضيق الصدر ، تدور به الدنيا ، فقد فشل فى المعركة الأولى ، وكان رحمه الله يروى هذه القصة ويضحك ويقول : الحمد لله فلو كانت هذه القصة قد طبعت لكانت مما يؤخذ علينا

● مفتاح شخصيته

وكامل كيلانى من أوائل الجامعيين ، وهو زميل لطائفة من رجال أدبنا المعاصر : زكى مبارك وعبدالله القلقيلي وعبد الوهاب عزام وعبد الحميد العبادى وفريد رفاعى وأحمد البيلي وحسن إبراهيم حسن .

ولعل أعجب مظاهر حياته هى أنه فى الوقت الذى حفظ فيه — ألفية ابن مالك — وهى من الدراسات الأزهرية الخالصة ، حفظ لافونتين والحريرى وكأنما أريد له أن يجمع أسباب التبريز فى الأدبين العربى والغربى على السواء . وقد بدأ حياته الأدبية بابن الرومى قبل أن يشغل به المازنى والعقاد حيث حقق ديوانه .

قلت له مرة : أكان شؤماً عليك كما كان شؤماً على المازنى فهيضت ساقه والعقاد قد دخل السجن فقال لى : لقد كان شؤماً على نفسه .

ولعل تحقيقه لرسالة الغفران ومؤلفاته المتعددة عن الغفران وهامشها من أبرز أعماله وأضخمها . فإذا قيل إن كتابه عن الأغانى العالمية التى ترجمها إلى العربية شعراً وموسيقى هو أعظم أعماله ، وهو الرائد الأول لهذا الفن ؛ قيل إن هناك عملاً أجلّ خطراً لم يعرف عنه الناس شيئاً بعد بالرغم من جلاله وأهميته .

هذا العمل فى تقديرى هو مفتاح شخصية « كامل كيلانى » الأصيلة : ذاك هو « الحديث » فالذين شهدوا الكيلانى رحمه الله وهو يتصدر صالونه الأدبى ويدير الحديث بلباقته الفذه يلمحون هذه الخصلة من خصاله ، إنه ما من فن أو علم أو معنى أو قول قاله كاتب من الغرب أو الشرق فى أى أدب من الآداب ، إلا وجد له ضريباً فى اللغة العربية . وقد جمع عن هذه ( المعانى المشتركة ) ١٠٠ صورة . وهو يقول : إنها أبرع عملة فكرية فى الغرب بشهادة كبار النقاد وقد أردت إيراد هذه المعانى وما يقابلها فى الآداب العالمية لأقنع شبابنا بجلال العربية وأدبها . وقد أضاف إليها من بعد ٢٥ « عملة فكرية » فى الأدب العربى لا ضريب لها فى الأدب الغربى بكافة فنونه وألوانه ، ونحن نطالب اليوم المجلس الأعلى للآداب والفنون بطبع هذه الآثار وإخراجها للناس .

وكان السر الذى دفعه نحو هذا البحث الشاق ؛ أنه أيام كان طالباً فى كلية الآداب عام ١٩١٨ كان يجد استاذه « برسى وايت » يزدهى بأن ينشد مقطوعات من الآداب الأوربية ويقول أن لا ضريب لها فى الأدب العربى فكان يتعقبه ويجدّ فى استخلاص ما يماثل هذه المقطوعات من الأدب العربى ويعارضه بها .

وكان كامل كيلانى الطالب فى كلية الآداب يحفظ إذ ذاك ٣٠ ألف بيت من الشعر وقد بدأ حياته الأدبية بمقالات فى النقد سنة ١٩٢٠ بإمضاء «ك . ك » أحسّ بعدها أنه تزعم الميدان وأحرز الشهرة فنفض يده من النقد وازدراه إذ رآه عملاً يوصل إلى الشهرة دون عناء ، وهو الحريص على أن يصل بالجهد والعرق والسعى الموصول .

ويرى أن أعظم ما كان له من أثر له هو نقده لشوقى — دون خصومة أو عنف — حين وجّهه إلى كتابة المسرحية الشعرية فلما كتبها أحس شوقى بأن الخصومة بينهما قد انتهت ومن ثم صارا صديقين ارتبطت بينهما آصار الود الصادق والحب الأكيد .

قلت له فى آخر لقاء قبل وفاته بأيام : أنت متهم

بالتعصب للأدب العربى فبالرغم من أنك تعلمت فى المدارس العصرية فأنت كلف باللغة العربية : شعرها ونثرها وحكمتها كلفاً لا يدانيه كلف الذين تلقوا هذه الدراسات فى الأزهر مثلا .

وقال لى فى صوته الخافت : إننى مفتون بكل أدب فتنة لا تقف عند حد ، وفتنتى بالأدبين الفرنسى والانجليزى لا تقل عن فتنتى بالأدب العربى . إنى مفتون بكل معنى رائع . وليس فى هذه الآداب شئ ليس عندنا منه ما عند غيرنا وبالكيل الأوفى .

وقال إننى لا أفضل أدباً على أدب ولا كاتباً على كاتب آخر ولا قصيدة على قصيدة أخرى إذ أن آية الجمال أنك تعيش مع كل عظيم فتراه أشبه بالحسناء التى تنسيك جميع الحسان .

- أبو العلاء وجحا

أما « أبو العلاء » فيختلف وميزته عند الكيلانى أنه يعبر عن كل أفكاره فهو يرى نفسه شبيها به « إنسى الولادة . وحشى الغريزة » ويرجع هذا إلى أنه ولد فى أحضان جبل المقطم فألف منذ طفولته العزلة الباكرة وفلسفته فى هذا أنه لا يرتبط مع العالم إلا فى أضيق الحدود . وقد كان هذا مما أتاح له أن يقرأ ويستوعب ويحفظ الشعر .

وقد أحب شخصيتين فى الأدب العربى لا ترقى إليهما شخصية أخرى عنده هما « المعرى وجحا » وهو يقول فى ذلك أنهما يجمعان فى نفسه أهواءه وآراءه وأصداء نفسه فهو جاع بين المعرى العابس المتجهم وجحا الباسم الساخر .

ومما قاله لى : أنه قد ضاق بما أولى الأدب الانجليزى شخصية « نصر الدين خوجه » الذى هو جحا التركى هذا التصدير ، فى حين أن جحا العربى «أبو الغصن دجين بن ثابت» أقدم منه تاريخاً . وإن أغلب ما نسب إلى نصر الدين هو فى الحق من آثار أبو الغصن .

وجحا أبو الغصن — عند الكيلانى — يمثل الشخصية المصرية المرحة الفكهة وتقوم فلسفة فكاهته على قاعدة عامل الناس بما اختاروا أن يعاملوك به .

ومثال ذلك أن أصحاب جحـــا قالوا له وقد وجدوا عنده « خروفاً » سميناً القيامة ستقوم بكرة ولذلك فإن الخروف لا بقاء له . وذبحوه وأوقدوا النار لشيّه . فجاء جحا وألقى بملابسهم فى النار . فلما سألوه دهشين لماذا فعل ذلك . قال : « ألم تقولوا إن القيامة ستقوم بكره . إذن فلا حاجة لكم بهذه الملابس ! »

- عقرب الثوانى

ولد كامل كيلانى فى ٢٠ من اكتوبر عام ١٨٩٧ . كان والده مهندساً يحب الأدب وله مكتبة تاريخية بدأ مطالعاته منها . وقد عاش الكيلانى حياته كما يصف نفسه طالباً مجداً ، لا يعرف محمدة إلا أنه طالب دائب التحصيل . وقد احتفظ بخطة التلميذ الذى يسأل نفسه كل يوم : « ماذا أفدت » ويقسم أوقاته ساعات وحصصاً حتى يؤدى ما عليه من فروض وواجبات وكل فضله ومحمدته أنه لم يحد عن هذه الخطة يوماً واحداً إنه يحعل برنامجه وفق أسطورة تقول :

« حدثوا أن فتى خرج فى طريقه إلى كنز سحيق ليظفر بماء الخلود . وزعموا أن مارداً قابله . وأعجب بأدبه وموفور فضله ودفعه إعجابه إلى شرح الطريق الذى توصله إلى الكنز فقال له فيما قال : ستظل يا ولدى فى طريقك شهوراً وأسابيع وأياماً بين صحراوات قاحلة وتلال وآكام ، حتى تقترب من الكنز . ومتى دانيته سمعت دوياً وجلجلة ورعوداً وأصواتاً تتعالى بالزراية والتحذير ، وأخرى تتعالى بالثناء والتصفيق ، وكلها تناديك ، فحذار أن تلتفت إليها — كما التفت إليها غيرك — وإلا مسخت صخرة كما مسخ غيرك من طلاب الكنز » ..

ولقد استطاع « كامل كيلانى » أن ينجو فعلا وأن يحقق غرضه إلى أبعد حد ... وقد وصف شوقى كامل كيلانى وصفاً دقيقاً حين قال : « الكيلانى كعقرب الثوانى قصير ؛ ولكنه سريع الخطى ، منتج يأتى بدقائق الأمور » .

# دروس من الفن المكروه

بقلم الأستاذ محمد أحمد رمضان

هناك رجل حلو الحديث ساحر الإقناع ، يتحدث عن نفسه دائماً فى اعتداد ، ويبحث دائماً عن منفعته الخاصة . ومع ذلك فنحن ندين له بالكثير من ازدهار الحياة حولنا .

هذا هو فنُّ الإعلان .. الفن الذى ننفر منه نفوراً فطريًّا خفيًّا ، لأنه يرتبط فى ذهننا دائماً بروح التجارة الجاف ، وبالمنفعة المادية ، وبالتحيز وتملّق الناس ، وبالمبالغة فى سرد الحقائق . ولذلك فنحن نحذر منه دائماً ونتردد كثيراً قبل تصديقه ، ولكننا نستسلم له فى نهاية الأمر لأنه جزء حيوىٌّ من حياتنا اليوميـــة .

ومع أن هذا الفن قد ارتفع إلى مستوى فنى عالٍ نلمسه بوضوح فى صفحات المجلات الأوروبية والأمريكية ، ومع أنه أصبح بحيرة واسعة مياهها مزيج من الأدب وعلم النفس والاقتصاد والموسيقى والتمثيل ، إلا أنه لا يزال يشكو كثيراً من جحود الناس الذين ينظرون إليه كفنٍّ رخيص ، رغم أنهم يدينون له بالرخاء والرفاهية التى يعيشون فيها الآن .

وسوف لا نتحدث عن الفوائد المادية التى يحققها الإعلان فقد شهد كثير من كبار رجال الأعمال فى العالم بذلك ، وإنما موضع حديثنا عن الدروس التى يمكن أن نستمدها من فلسفة الإعلان باعتباره من أوضح الفنون التطبيقية التى تهدف إلى خدمة الحياة . وبذلك تنكشف لنا ضخامة الدور الذى يلعبه الإعلان فى حياتنا .

وأول درس عملى عظيم يعلمنا إياه الإعلان هو أننا نستطيع أن نخلق من الإنسان الصغير شيئاً كبيراً هاماً إذا بحثنا عن ميزاته وحسناته الخفية ، وتحاشينا الإشارة إلى عيوبه ، لأنه بهذا يكتسب إعجاب الناس وحبهم ، مما يضطره إلى التخلص من عيوبه ليكون عند حسن ظن الناس به .

ولنَرَ الآن كيف يقوم الإعـــلان بهذه المهمة .. يأتى الإعـــلان ليتحدث عن سلعة مغمورة فيشيد بفوائدها بين الناس ويتجنب التعرض لعيوبها التى قد تكون كثيرة .

والنتيجة الطبيعية لذلك حينذاك أن تصبح السلعة معروفةً بين الناس ، ومن ثَمَّ يقبلون عليها فترتفع نسبة مبيعات التاجر ، ويزداد رأس ماله .. فيسعى إلى تجويد سلعته والتخلص من عيوبها كى يحافظ على سمعتها بين الناس .

° ° °

ونحن إذا أردنا أن نبحث عن النواحى الحسنة فى أىّ إنسان أو أى شىء فسنجدها حتماً إذا أخلصنا البحث وتخلينا عن عواطفنا تجاهها .. فكثير من محررى الإعلانات كانوا يكلفون بإعداد حملة إعلانية كاملة عن سلعة تافهة بغيضة إلى نفوسهم . ولم يكن أمامهم مفرٌّ من القيام بهذه المهمة الشاقة وإلا فقدوا عملهم . وكان هؤلاء يقضون ساعات فى البحث عن بعض فوائد هذه السلعة ومزاياها ، دون جدوى . وفجأة

تنكشف أمامهم مزايا خفية يمكن استغلالها مع أنها لم تكن تخطر لا فى بالهم ولا فى بال المؤسسة نفسها صاحبة السلعة ، وقد تدور هـــذه المزايا حول قدم المؤسسة فى السوق ، أو حول طبقة الناس الذين يستعملون السلعة ، أو حول كلمة عارضة قالها رجل معروف عن هذه السلعة فى مناسبة ما . واصطياد هذه النقاط الصالحة للإعلان يتمّ عفواً ، ومع ذلك فلم يحدث مرة واحدة أن أخفق محرر الإعلان فى العثور على ميزة فى السلعة يتحدث عنها .

ومن العجيب حقّاً أن كثيراً من محررى الإعلان كانوا يشعرون بعد إتمامهم إعلانات السلعة بإعجاب صادق نحوها بعد أن كانوا يظنونها سلعة تافهة ، وهم قد يبدأون بشرائها منذ ذلك الوقت ، أو على الأقل قد يدهشون : لماذا لا تنال هذه السلعة الشهرة التى تستحقها . وهم يشعرون بأن إعجابهم بهذه السلعة ليس نتيجة للإسقاط النفسى ، أى إعجاباً بمهارتهم الفنية فى إعداد الحملة الإعلانية ، وإنما هو نتيجة للألفة بينهم وبين السلعة ومعرفتهم العميقة لها بكل مافيها من صفات وعيوب . وهم يتعلمون من هذا درساً لا ينسى فى التوقف عن إصدار الأحكام على أشياء لا يعرفونها حق المعرفة ، ويدركون أن الكثير من سوء الفهم والتقدير المنتشر فى هذا العالم لا مبرر له على الاطلاق .

إن من يبحث بإخلاص عن الجوانب الخفية الطيبة فى الحياة التى حولنا لا بد أن يجدها حتماً . ونحن إذا شجعنا هذه الجوانب الطيبة فى الناس إنما نشجعهم على التخلص من أخطائهم ليكونوا عند ظن الناس بهم . وهذا العلاج بالإيحاء ما يزال يقدم لنا مئات الشواهد كل يوم على نجاحه ، وبهذه الطريقة استطاع الإعلان أن يسهم فى رفع ملايين من الرجال الفاشلين إلى مرتبة كبار رجال الأعمال الناجحين .

ولكن هل معنى هذا أن نقلب العيوب إلى حسنات ونختلق المزايا ، ونضلل الجمهور بأشياء لا وجود لهـــا ؟

هذا يقودنا إلى الدرس الثانى الذى يعلمنا إياه فنّ الإعلان : وهو أن الكذب يسىء إلى قائله ، فالإعلان الكاذب سلاح يرتدّ إلى صدر صاحبه . وهو قد ينفعه أول الأمر ولكنه يعود وبالا عليه بعد ذلك . والرجل الذى كان يكذب قائلاً : « الذئب .. الذئب » لم يصدقه الناس إلا مرة واحدة ، ثم مات بعد ذلك لأن الجميع كفّوا عن تصديقه منذ ذلك الوقت . وكثير من رجال الأعمال كانوا يتبعون أسلوب « الذئب .. الذئب » فكانوا يخسرون قيمة جميع الإعلانات التى كانوا ينشرونها بعد ذلك ، ولم يكن باستطاعتهم إصلاح ما أفسدوه إلا بعد أمد طويل .

* * *

والدرس الثالث الذى يعلمنا إياه الإعلان هو ضرورة التخلى عن العناد الفردى فى كل عمل فنّى يهدف إلى خدمة الحياة وذلك بالاستفادة من النقد فى تحسين مستوى الإنتاج . ومثال ذلك : أن محرر الإعلان قد يعيد كتابة الإعلان عدة مرات بعد سماع انتقادات زملائه وملاحظات العميل صاحب الإعلان .. وهو فى أول عهده بمهنة الإعلان قد يثور دائما ضد أى محاولة لتغيير كلمة واحدة فى صيغة الإعلان الذى كتبه ، فهو يعتبر ذلك محاولة مقصودة لتجريحه ، ومس كرامته كأديب . ولكن مع مرور الوقت يزداد صدره رحابة ويرضى بتعديل ما كتبه فى أى لحظة ، لأنه يزداد اقتناعاً بأن الإعلان عمل فنّى جماعى متكامل يشترك فيه المحرر والمصمم والرسام والخطاط لإحداث أعمق تأثير ممكن فى نفس الجمهور .

ولعله من المؤسف حقّاً أن نجد معظم الفنانين والأدباء فى الوقت نفسه ينظرون إلى أعمالهم الأدبية كصنم مقدس يجب ألا يمس . وهم يرتعشون غيظاً

عندما يشاهدون ناقداً أو قارئاً يقترح عليهم تغيير بضع كلمات فى عملهم الفنى ، وكأنه على وشك أن يشوه وجه أحد أبنائهم الأعزاء ، فهم يصرون على الاعتقاد بأن النقد وليد الحسد أو الجهل ، وأن الناقد كاتب فاشل فى الأصل .

إن الإعلان يتخذ القلم الرصاص والممحاة شعاراً له ، وهو بهذا يعلمنا درساً فى حب الدقة ، وحب الوصول بالعمل الفنى إلى مرحلة التكامل الناضج ، وحب العمل الجماعى من أجل خير الجمهور ، والتضحية من أجله بشىء من العناد الفنى والكبرياء الفردية اللذين يميزان سلوك معظم الفنانين والأدباء .

* * *

والدرس الرابع الذى يقدمه الإعلان ويبرهن عليه عملياً ، هو أن مبدأ التعايش السلمى ضرورى للحياة ، فالتجار يتنافسون فى السوق تنافساً مميتاً ولكن الواحد منهم يتحاشى دائماً أن يعلن عن سلعته بصفة المفاضلة الصريحة بينها وبين الأنواع الأخرى . والتاجر الذى يعلن عن سلعته قائلا إنها أفضل من نوع كذا وكذا — إنما هو تاجر ساذج ينال سخرية الجمهور ، وحقد زملائه فى المهنة على السواء . ولذلك فإن جميع أصحاب الأعمال يكادون يكونون على شبه اتفاق سرىّ فيما بينهم على أن التنافس السلمى ، والاحترام المتبادل فى الإعلان هو أضمن وسيلة لبقائهم جميعاً على قيد الحياة .

* * *

وفن الإعلان يعلّمنا درساً خامساً هو أن الفكر الإنسانى لا حدّ له فى إمكانياته ، وأن الخيال البشرى شديد الثراء والخصوبة إلى درجة لا يمكن تصوُّرها . فالإعلان يبرهن لنا أنه يمكن التعبير عن فكرة واحدة معينة بصور وأشكال لا نهاية لها . والفنان الإعلانى يندهش من نفسه حين يطلب منه أن يقوم بإعداد عشرات من الإعلانات حول فكرة واحدة ناجحة ، فيكتشف أنه يستطيع بشىء من الجهد أن يعبر عن هذه الفكرة بصور لا حصر لها على ضوء فهمه للعلاقات الإنسانية . فإذا كان المطلوب منه مثلا هو التحدث عن فائدة نوع معين من صابون الزينة فى حفظ الحيوية والشباب ، استطاع مثلا أن يقول : « الغناء فى الحمام سببه صابون كذا .. » . أو أن يقول : « دوريان جراى كان يستعمل هذا الصابون » . أو أن يقول ، « لكى يظن الناس يا سيدتى أن ابنتك هى أختك التوأم لابد لك من استعمال هذا الصابون » . أو أن يقول : « كثير من فاتنات هوليود مدينات بشهرتهن لهذا الصابون .. » .

* * *

والدرس السادس الذى يعلمنا إياه الإعلان درس هام فى سيكولوجية الإدراك ، فهو يثبت لنا أنه يمكن لفت الأنظار إلى عدة عناصر مختلفة فى وقت واحد حتى ولو كانت هذه العناصر متساوية فى درجة بروزها . ومثال ذلك أن مصممى الإعلانات كانوا يضطرون أحياناً إلى تنسيق عدة بيانات متساوية فى شدة أهميتها فى إعلان صغير المساحة ، على شرط أن يلفت كل واحد من هذه البيانات نظر القارئ دون أن يطغى أحدها على الآخر .

مهمة شاقة بالغة الدقة ولا شك ، وتبدو صعوبتها بوضوح إذا افترضت مثلا أن علىّ أن أقوم بتصميم إعلان عن محل تجارى بحيث يضم الإعلان هذه النقاط :

١ — الإشارة إلى وجود خفض كبير فى الأسعار .

٢ — الإشارة إلى هدية مجانية تقدم لكل مشترٍ بمبلغ معين .

٣ — الإشارة إلى أن هذه الفرصة لن تدوم أكثر من أسبوع .

كل هذه النقاط تكاد تتساوى فى الأهمية . وأنا إذا أردت أن أسترعى الأنظار إلى إحدى هذه النقاط كأن أضعها فى مكان أكثر بروزاً فسيكون ذلك على حساب النقاط الأخرى التى قد لا يلتفت إليها القارئ ، وإذا أردت أن أضعها جميعاً فى نمط متشابه فلن ينظر المتفرج إلى أى واحدة منها .

وعلم النفس التقليدى كان يعتقد أن نجاح هذه المهمة مستحيل ، ولكن فن الإعلان يستطيع الآن حل هذه المشكلة بعدة طرق ، منها : أن توضع كل نقطة من النقاط السابقة الذكر فى كتلة مختلفة الحجم واللون والشدة ونوع الخط بحيث تكون مختلفة فى المظهر ولكن متساوية مع غيرها فى التأثير .

والمصمم يستعين على ذلك بترتيب هذه الكتل وتوزيعها فى بياض الإعلان بطريقة متناسقة تتسم بالتوازن Balance . ومهمته لا تقف عند هذا الحد ، بل عليه بعد ذلك أن يربط بين هذه الكتل ربطاً قوياً فى تسلسل بصرى منظم بحيث إذا شاهد القارئ الكتلة الأولى انزلق بصره آلياً إلى كتلة أخرى ثم إلى غيرها فى نظام معين وخط سير دقيق . وخط السير هذا يبدأ غالباً من رأس الإعلان ( ولكنه لا يلتزم بالضرورة بناحية اليمين كالكتابة العربية ) ، ثم ينتهى فى آخر جزء منه . والبصر ينقاد فى هذا الاتجاه وكأنه أمام قصة قصيرة محبوكة بمهارة فائقة .

ولو اتبع الأدباء والفنانون دائماً هذا الأسلوب فى إحكام الترابط العضوى فى العمل الفنى واتباع الأسس السيكولوجية فى الصياغة ، ولو اهتموا أيضاً بفن إثارة الانتباه والعناية ببراعة الاستهلال كما يبرع الإعلان فى اختيار عنوانه ، لو فعلوا كل ذلك ، لاستطاعوا أن يحدثوا تأثيراً مدهشاً فى نفوس الجماهير ، ولاستطاع الفن والأدب بالذات أن يكتسب نصيباً أوفر من النجاح والشعبية بين مختلف الطبقات .

* * *

إن الإعلان باعتباره فناً جماهيرياً عالياً يستطيع أن يضىء لنا الطريق إلى حياة أفضل ، وذلك بفضل آدابه فى المهنة ومهارته فى فن معاملة الناس والوصول إلى أعماقهم . وهو بوصفه فناً مهمته فتح شهية الإنسان للشراء ، يمكنه أن يرشد الأدباء والفنانين إلى الطريقة المثلى لاستخدام طاقاتهم الفنية من أجل فتح شهية الإنسان للحياة .





# أول فنان يفوز بالتفرغ

بقلم الأستاذ محمد صدقى الجباخنجى

نشأ فى بيئة فنية ، وكان والده على لطفى يهوى كتابة الخط والزخرف الجميل ، ومن أعماله مصحف خطه بيده وأهداه إلى السلطان عبد الحميد الذى أنعم عليه برتبة « البكوية » .. هكذا قال أحمد لطفى الفنان الذى نقدمه اليوم ، وهو أول فنان يفوز بالتفرغ لمدة سنة .

لم يكن يدرى هذا الفنان ماذا يصنع بعد أن رسب سنتين فى امتحان شهادة الكفاءة ، وعلى حين كان مستغرقاً فى حيرته ، وهو عائد من مدرسة الناصرية فى سنة ١٩١٣ إلى بيت أبيه فى شارع عمر شاه ، رأى لأول مرة فى حياته مصوراً أجنبياً يقف فى ميدان السيدة زينب يرسم الجامع والطريق ؛ فأخذته الدهشة وهو يراه كيف يضع الألوان على اللوحة ، وتملكته رغبة شديدة فى أن يصبح رساماً . وفى اليوم التالى رأى المصور نفسه أمام باب المتولى يرسم الناس ، وهم يسيرون ويتحركون ، فى أجمل الأوضاع وأرق الألوان ، فعقد عزمه على أن يكون مثله مصوراً ، ولم يكن يدرى من أمر الفن سوى النقل عن الصور الملونة وتكبيرها بالمربعات كما كان يعلمه المرحوم حسين زكى مدرس الرسم بمدرسة الناصرية الثانوية .

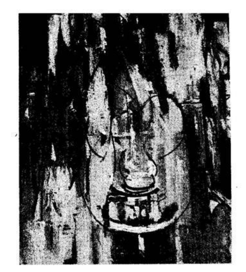
وفى يوم ما سمع أن حسن توفيق بائع اللب والسجائر والحلوى يجيد العزف على الكمان ، وكان هو أيضاً من هواة الكمان ، فذهب إليه واستمع إلى موسيقاه العجيبة ، وتملكه الطرب ، ورأى شاباً يكبره سناً يقف بجواره وقد استولت عليه النشوة وهو يهلل ويكبر ، ويتأوه ويتوجع لموسيقى صديقه حسن توفيق ، وكان يبدو أنه من عشاق فنه . ولما انصرفا معاً دار الحديث بينهما ، وتعرّف كل منهما على الآخر ، وأحس أحمد لطفى أنه عثر على ضالّته المنشودة عندما علم بأن صديقه هو أحمد صبرى الطالب بمدرسة الفنون الجميلة ، فأبدى له رغبته فى التحاقه بهذه المدرسة بعد أن فقد الأمل فى الاستمرار فى التعليم الثانوى وبعد أن رأى المصور الأجنبى كيف يصوّر من الطبيعة مباشرة على غير ما علّمه أستاذه حسين زكى .

● يد القــدر

وعاد أحمد لطفى إلى منزله حزيناً لا يدرى إلى من يبوح بسره ، ولكنه فوجئ بما لم يكن يتوقعه عندما بادره والده بقوله : « قضيت مســاء الأمس مع الشيخ على يوسف (صاحب جريدة المؤيد) وعثمان « باشا » مرتضى (ناظر الخاصة الخديوية) ومحمد « بك » أبو شادى (المحـامى) وكان بصحبتنا مصور أرمنى جاء ليقدم إلى الخديوى صورة زيتية صورها له .. وبعد أن رويت لهم تعلقك وشغفك بالرسم أقنعونى بإلحاقك بمدرسة الفنون الجميلة . ولقــد علمت أن أنطون حجار ابن الخواجة جبران قد تخرج فيها هذا العام وكان أول دفعة قسم النحت ، ولما ذهبت اليوم بنفسى لمشاهدة المدرسة وجدتها فعلا يا بنى على مستوى عال ، فالمدرسون فيها « خواجات » وكذلك الناظر ، ورأيت العمل يسير فيها بحزم ، فلا بأس أن تملأ هذه الاستمارة التى أحضرتها إليك على شرط أن تواظب وتتعلم .. »

لم يصدق أحمد لطفى ما سمعه من أبيه ، ذلك الرجـل الشديد المراس ، ولم يدر أهو فى يقظة أم فى حلم ؟ وأصابه دوار الفرح ، وأخذ لتوه يملأ الاستمارة بالبيانات ، وظل يرقب مطلع الفجر بصبر نافد .

وفى الصباح المبكر ذهب أحمد لطفى إلى مدرسة



ست البيت    أحمد لطفى – سنة التفرغ ١٩٥٨/٥٧

الفنون الجميلة بدرب الجماميز ، وظن أنه سيكون أول المبكرين ، وما كاد يصل إليها حتى التقى بجمع حاشد من الطلبة ينتظرون بالباب .

وكانت الرهبة تملأ نفسه وتمتزج بنشوة لم يشعر بها من قبل .. إنه اليوم يضع قدمه على أولى أعتاب الحلم الجميل الذى تمنى أن يعيش فيه طول حياته ، ولكنه كان يخشى فى الوقت نفسه أن يخونه الحظ فى امتحان القبول فيرسب كما رسب من قبل فى امتحان شهادة الكفاءة .

وفتح الباب ودخل أحمد لطفى إلى فناء المدرسة والتقى بأحمد صبرى فبادره بالتحية ، وبدأ الحديث بينهما على غير ما يشتهى الطالب الجديد الذى أحس بأطرافه ترتعش كلما أوغل صبرى فى الحديث عن الفن والمشقة التى كابدها فى الدراسة .. وأحس لطفى بيد تربت على كتفه وتدفعه إلى الأمام فى رفق .. لم تكن يد إنسان ، وإنما كانت يد القدر الذى أراد أن يكشف عن مواهبه الفنية .

- الدبلوم الأولى

وأعلنت نتيجة الكشف الطبى وامتحان القبول ..

ووجد لطفى نفسه يحتل مكاناً فى حجرة الرسم بالسنة الأولى ، وأحس بأنه أصبح منافساً خطيراً للطلبة المتفوقين أمثال : حسنى خليل وأحمد صبرى .

وساعده شعوره بالطرب والجمال فى الخط والزخرف العربى على إجادة الرسم بالقلم الرصاص والفحم ، أما الألوان فقد كان أمرها شاقاً على نفسه . ولم تكد تمر ثلاثة أشهر حتى انتقل إلى السنة الثانية ، وبدأت هالة الفن تحيط رأسه بنور لم يره ، وإنما رآه منعكساً على وجوه زملائه الطلبة وهم يحيطون به بإجلال وتقدير إلى أن حصل على الدبلوم فى سنة ١٩١٧ ، وكان أول دفعته .. وعمل مدرساً للرسم بمدرسة مصطفى كامل الابتدائية ، ثم انتقل إلى مدرسة الإلهامية الثانوية بمرتب عشرة جنيهات .

وفى نوفمبر سنة ١٩٢٥ وقع عليه الاختيار للسفر إلى إنجلترا فى بعثة على نفقة وزارة المالية حيث قضى ثلاث سنوات فى دراسة فنون الطباعة . وعاد ليشغل وظيفة رسام بقسم الرسم الجغرافى بمصلحة المساحة ، ورقى إلى وظيفة مفتش للقسم قبيل نقله إلى كلية الفنون التطبيقية بسنوات قليلة . وفيما بين سنة ١٩٣٧ و ١٩٣٩ وقع عليه الاختيار خبيراً للفنون والآداب بالمجمع اللغوى.



- موسيقى الألوان

وفى ذات يوم شاهد فى غرفة رئيسه بمصلحة المساحة لوحة ملونة لفنانة أوروبية أثارت فى نفسه – لأول مرة فى حياته – الشعور بنشوة الطرب فى الألوان ، مثلما يشعر به فى الموسيقى والخط والزخرف والشعر . وظل طوال يومه يتردد عليها بين ساعة وأخرى ليدقق النظر فيها باحثاً عن معانى الطرب وأنغام الألوان التى أحس بها .

وبدأت الأنغام تتجمع وتتزايد . وتنبثق مفاهيم الألوان فى أعماق نفسه وهو عائد إلى بيته ، وجلس يحاول – لأول مرة بعد ثلاثين سنة على تخرجه فى مدرسة

انصراف أحمد لطفى – سنة التفرغ ١٩٥٨/٥٧

الفنون الجميلة – تأليف سلم موسيقى من بقع الألوان . على غرار اللوحة التى رآها فى الصباح واللوحات الأخرى التى استعاد رؤيتها فى كتاب مصور للمصور الهولاندى « فان جوخ » Van Gogh . وبدأ يشعر بالأنغام الصارخة تصدح وتتعالى . ثم تتموج وتتهادى فى رقة لتعود مرة أخرى صاعدة صارخة مدوية وهكذا .. وهو يستغرق فى نشوة الطرب ساعات تلو ساعات وهو يعيد تلوين إحدى الصور التى سبق أن رسمها لمساجد القاهرة وتقدم بها فى المسابقة التى فاز بجائزتها الأولى الفنان الحسين فوزى رئيس قسم الحفر بكلية الفنون الجميلة .

* * *

رأى أحمد لطفى أن يجرى تجربته الأولى بالألوان والأسلوب الذى أحسه على لوحة كان قد صورها بمجموعة من الألوان الداكنة الحزينة الصامتة ، فإذا بها تصدح بأنغام تردد ما فى نفسه من ألحان .

وشجعه هذا النجاح على تجربة أخرى ما زال يحتفظ بها كنسخة طبق الأصل لإحدى لوحات المصور الفرنسى دى تولوز – لوتريك De Toulouse-Lautric وفيها تتجلى قدرته ومهارته الفذة فى النقل والاستنساخ بدقة لم يخطئ فيها لمسة خط أو بقعة لون ، متأثراً بما هو مشهود له من مهارة لا نظير لها فى رسم الخرائط .

● الحافظة الواعية

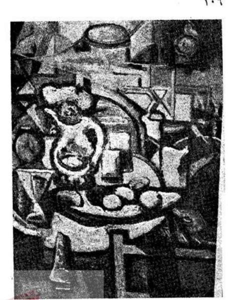
وشاعرية الحس المرهف هى من أخص خصائص الفنان أحمد لطفى . فعندما يحدثك عن التاريخ وسيرة المطربين والأدباء والشعراء والفنانين الذين عاصرهم أو قرأ عنهم ، تلمس فى حديثه الطلاوة والرقة والعذوبة والإلقاء الرتيب والحافظة الواعية . وهو يسمعك منطوق كتاب بأكمله ، أو يعيد على سمعك قصيدة شعر من مائة بيت قرأها منذ عشرات السنين . والعجيب أنه يقدر على حفظ كتب وقصائد شعرية وموشحات وأدوار غنائية عن ظهر قلب بعد أن يكون قد قرأها مرة أو مرتين فلا تلبث حتى تثبت فى حافظته ، وتجده يعيد إلقاءها بصوت رخيم وسرعة تسترعى الانتباه والإعجاب .. ويكفيك أن تعلم بعد ذلك أنه من مواليد ٨ أبريل سنة ١٨٩٦ .

ولأول مرة عرض أحمد لطفى – بعد ثلاثين سنة من تخرجه فى مدرسة الفنون الجميلة – ما تجمع لديه من لوحات صورها بالأقلام الملونة لمناظر من الأحياء الشعبية بالأسلوب التعبيرى الذى استهواه على لوحات





فى القرية أحمد لطفى – سنة التفرغ ١٩٥٨/٥٧



طبيعة صامتة    أحمد لطفى – سنة التفرغ ٥٧/١٩٥٨

« فان جوخ » و « دى تولوز – لوتريك » فى المعرض الدولى الذى أقيم بالسراى الكبرى بالجزيرة فى سنة ١٩٤٧ ، وفى تلك السنة ترك وظيفته بقسم الرسم الجغرافى بمصلحة المساحة ليعود مدرساً للفن بكلية الفنون التطبيقية فى سنة ١٩٤٩ .

واتصل به أحد المسئولين بإدارة الفنون الجميلة يسأله عن ثمن اللوحتين المعروضتين بالمعرض الدولى ، فقال : « عشرون جنيهاً للوحة الواحدة » . فرد المسئول : « لا .. » . فعاد يقول : « خمسة عشر جنيهاً » فرد المسئول : « لا .. » فقال لطفى بعد أن ضاق ذرعاً : « لا أقبل أقل من خمسة وعشرين جنيهاً للصورتين » . فردّ المسئول مبتسماً ومهنئاً : « لقد رأت لجنة المقتنيات الفنية حجزهما لمتحف الفن الحديث بمائة جنيـه » .

ودفعت فرحة التقدير أحمد لطفى إلى الإقبال على التصوير بضراوة لا تقل عن وحشية « هنرى ماتيس » Henri Matisse و«چورج روه» Georges Rovault اللذين ابتدعا ذلك الأسلوب المعروف باسم الوحشية Fauvisme . وأمسك بفرشاة الألـوان كالمعول ليزيل بها القيم والمستويات الأكاديمية وليمهد الأرض لغرس جديد ، بعد أن رأى كيف صنع عباقرة المصورين المعاصرين فى أوروبا تلك البدائع التى أخرجتها دور النشر فى كتب مصورة بالألوان ، أغرته على تأملها وقراءة سيرة حياة مبدعيها .

● بداية النهـاية

ولم يجد أحمد لطفى حرجاً أو بأساً فى أن يبدأ المسير مع الركب الحديث بعد أن أغرق حسه طرب الألوان ، وبعد أن شعر بسيطرته على فنه بأسلوب زخرفى غزير فى مادته .

وتجلّت عبقريته ناصعة وهو يبحث عن حلول جديدة للخطوط والألوان وتوزيع المساحات وتبسيط الأجسام على هيئة مسطحات مشعة بالألوان المتعددة الدرجات ، ذات الأضواء اللامعة البراقة ، فحقق بذلك ثراء لا يقل عن ثراء النغم فى الموسيقى المغردة فى عالم جديد من الخيال .



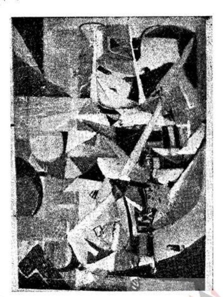
ولم يكن صعباً على أحمد لطفى أن يفهم فنون « پول كلى » Paul Klee و « فرناند ليچيه » Fernand Léger و « روبير ديلونى » Roubert Delaunay و « مارسيل دوشا » Marcel Duchamp و « واسيلى كاندينسكى » Wassely Kandinsky وأن يسلك طريق كل منهم يبد فيه متفاخراً ومستعلياً بقدرته . وكأنه يقول : هل من منازل .؟

* * *

لم أر فى فن أحمد لطفى المكعبات . وإنما أرى سطوحاً لأجسام تموج أجزاؤها بالحركة والحياة ، وتطل عليك باسمة فرحة بتأثير الألوان الصارخة تملأ نفسك بالروعة ، دون إفراط أو إجهاد فى التجسيم أو التمسك بحرفية الأشكال .. وتبدو لوحاته كأنها رموز أو مجازات ، منها المجاز العقلى لأشياء مسندة إلى معانى



الفتيات الثلاث أحمد لطفى – سنة التفرغ ٥٧/١٩٥٨



لاعبة الطنبور أحمد لطفى – سنة التفرغ ٥٧/١٩٥٨

أشكالها . ومنها المجاز اللونى المستعمل فى غير موضعه لعلاقة مع قرينة مانعة من إرادة المعنى الحقيقى الذى يضمره الفنان فى اللون المكمل لمعنى المجاز العقلى للأشكال .

- التفرغ لمدة سنة واحدة .

ترك أحمد لطفى كلية الفنون التطبيقية عندما بلغ سن الستين فى سنة ١٩٥٦ ، واستمر يعمل منتدباً كمشرف ومدرس لتاريخ الخط العربى بمدرسة تحسين الخطوط إلى أن وقع عليه الاختيار كفنان متفرغ لمدة سنة واحدة ( ١٩٥٧ – ١٩٥٨ ) فترك عمله بمدرسة تحسين الخطوط وانصرف بكليته إلى فن التصوير حتى بلغ عدد اللوحات التى أنجزها فى سنة التفرغ ٣٦ لوحة زيتية من القطع الكبير .

- تفرغ الفنانين حق مكتسب

والتفرغ فى رأيى حق لكل فنان قادر على فنه ، وقادر على أن يأتى بشىء جديد فى بناء نهضتنا الحديثة .

ولقد كان موضوع تفرغ الفنانين من المواضيع التى تقدمت بها إلى لجنة الفنون التشكيلية بالمجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب فى اجتماعها الأول الذى عقد فى يوم السبت الموافق ٢٨ يوليو سنة ١٩٥٦ . واستمر بحثه إلى أن كلفتنى اللجنة وضع مذكرة تفسيرية تقدمت بها فى ٢٢ من نوفمبر سنة ١٩٥٨ تضمنت تأمين جانب الفنان العامل الذى لا يشغل وظيفة حكومية تحول دون الإنتاج الفنى . وإتاحة الفرصة للجميع للإنتاج . وتشكلت لجنة فرعية من السيدين : أحمد أحمد يوسف مدير عام الفنون الجميلة ، وصلاح طاهر مدير متحف الفن الحديث وقتئذ وبحضور كاتب هذه السطور باعتباره مقدم الاقتراح . وانتهت الجلسة الأولى للجنة الفرعية وكانت الأخيرة كذلك .. وأسرع مدير عام الفنون بتنفيذ الاقتراح – بما لديه من سلطة تنفيذية – دون أن يستوفى الدراسة التفصيلية التى تكفل للعضو



عشية الانتخابات أحمد لطفى – سنة التفرغ ١٩٥٨/٥٧

المتفرغ الاستمرار . ودون أن يحقق مشروع التفرغ الأمل المرجو منه .

ووقع اختيار السيد مدير عام الفنون الجميلة . على ثلاثة أعضاء هم : المصوران لطفى : وعويس . والمثّال السجينى لمدة سنة قابلة للتجديد . ومن شروط التفرغ ألا يتصرف الفنان فى إنتاجه بالبيع أو العرض إلا بعد موافقة الإدارة العامة للفنون الجميلة . ورفض الفنانان الثانى والثالث عرض أعمالها ، أما الأول وهو الفنان أحمد لطفى فلايرى بأساً من الاستجابة لشروط الإدارة العامة للفنون بعرض إنتاجه فى معرض خاص.

ولقد استطاع أحمد لطفى أن ينتج ٣٦ لوحة من القطع الكبير يبلغ ثمنها حسب تقديرى الشخصى ٢٥٠٠ جنيه ، وبلغ ما تقاضاه الفنان من مكافأة عن تفرغه لمدة سنة ٢٦٦ جنيهاً .

وهكذا انتهت فكرة التفرغ – كما اختطتها الإدارة العامة للفنون يوم أن كانت تتبع وزارة التربية والتعليم – عند هذا الحد ، وخاب أمل الفنانين ، كما خاب أمل الإدارة نفسها فى تحقيق الغرض من تفرغ الفنانين .

واليوم تطالعنا وزارة الثقافة والإرشاد بمشروع تفرغ الأدباء والفنانين كحقيقة تتطلبها روح العهد الجديد حسبما يتراءى للجان المختصة التى ستشكل لدراسة المشروع وصلاحية الأعضاء لتحقيق الأمل المنشود للوصول إلى الأهداف التى تتطلع إليها وزارة الثقافة والإرشاد القومى ، للارتقاء بالمستوى الفنى والثقافى فى الجمهورية العربية المتحدة لتعزيز قوميتنا الفنية والأدبية عملياً .



وما زال أحمد لطفى فى انتظار إعداد معرضه . كما أن الإدارة العامة للفنون لا تعرف متى يتمّ إعداد هذا المعرض بعد أن انتقلت تبعيتها إلى وزارة الثقافة والإرشاد القومى .

والحلم الذى يراود أحمد لطفى الآن هو : أن يستمر تفرغه لفنه لكى يعمل ويبدع ، وهو من أوائل الفنانين الجديرين بأن تحقق وزارة الثقافة لهم هذا الأمل .



# بين السينما والتليفزيون

بقلم الأستاذ صلاح التهامي

كان التيار السائد فى السينما الأمريكية فى الأعوام الأخيرة هو إنتاج أفلام بالألوان والسينماسكوب . تدور قصصها فى أنحاء متفرقة من العالم . مما يتيح لعدسة السينما أن تسجل مناظر طبيعية فسيحة وجميلة . فشاهدنا أفلاماً مثل « حول العالم فى ٨٠ يوماً » كما شاهدنا عدداً كبيراً من أفلام جرت أحداثها فى روما وباريس وڤينا وغيرها من العواصم الأوروبية والأمريكية . حتى أفلام هتشكوك البوليسية انتقلت حوادثها ومطارداتها إلى المدن الساحلية على شاطىء البحر الأبيض المتوسط .

وقد كان هذا الاتجاه نحو إتاحة الفرصة للمتفرج ليشهد جولات سياحية ، هو الانعكاس الطبيعى للشاشة العريضة التى أخذت تزداد اتساعاً منذ الحرب العالمية الثانية التى أثر اتساعها على المضمون القصصى للأفلام . إذ زاد اهتمامها بالمناظر الجماعية ، وأصبح من العسير عليها التركيز على الشخصية الإنسانية وتحليلها . وبذلك اختفت تلك الموجة من الأفلام السيكولوجية التى زادت إلى حد كبير فى الأعوام الأخيرة للحرب العالمية الثانية .

غير أنه فى الوقت الذى كانت شاشة السينما تزداد عرضاً وموضوعات الأفلام تزداد ضحالة ، ظهر نوع جديد من الأفلام لم يعتمد على الألوان ولا على المناظر السياحية ، وإنما اختصر فى بعض الأحيان على حجرة واحدة تقريباً مثل : فيلم « حكم العدالة » أو على بعض المناظر المحدودة التى تصور أجواء أكثر واقعية . وقد كان الطابع الغالب على هذا النوع من الأفلام هو التعمق فى رسم الشخصيات والانفعالات النفسية والدوافع الاجتماعية . ومن هذا القبيل أفلام : « مارتى » و « حفلة زفاف » و « وداعاً للعزوبية » إلى غير ذلك من الأفلام التى أثارت إعجاب النقاد والجماهير .

وقد لا يعرف الكثيرون أن هذه الأفلام جميعاً قد اقتبست قصصها من تمثيليات كتبت خصيصاً للتليفزيون وأذيعت عن طريقه أولا . فلما أن حازت إعجاب الجماهير تهافتت السينما على إنتاجها وتوزيعها فى العالم .

وهذه الظاهرة تكشف لنا عن مدى الترابط بين الفنون الدرامية المختلفة وتأثرها بعضها بالبعض الآخر . إلا أنها قد توحى فى الوقت ذاته بأن الطريق أمام تطور



منظر من فيلم « حكم العدالة » إخراج سيدنى لومت . وقصته مقتبسة عن تمثيلية تليفزيونية

الفن الدرامى فى التليفزيون كان يسيراً ومعبّداً حتى إنه استطاع فى أعوام قلائل أن يبلغ هذا الحد من التأثير . ويخلق تياراً جديداً فى السينما رغم أنها قد سبقته إلى الوجود بأكثر من نصف قرن . ولكن الواقع أن الطريق الذى سلكته التمثيليات فى التليفزيون كان طريقاً وعراً مملوءاً بالصعاب والعقبات . وقد تأثر كتاب الدراما فى أثناء أثناء عملهم فى التليفزيون بعوامل كثيرة بعضها يرجع إلى طبيعة الفن ذاته . وبعضها الآخر نشأ عن عوامل خارجية تؤثر فى برامج التليفزيون وتتحكم فيها .

ويجدر بنا ونحن فى طريقنا إلى استحداث التليفزيون فى بلادنا أن نلمّ بشىء عن مراحل تطور هذا الفن الحديث واستخدامه للدراما فى برامجه .



شيخ يدافع عن حقه فى البقاء ، منظر من فيلم اقتبست قصته عن تمثيلية للتليفزيون

* * *

فى خلال الأعوام الأولى للتليفزيون كان يحبو كالطفل ويعيش من يوم لآخر دون أن يستطيع أحد أن يتحكم فى اتجاهه . وفى مجال التمثيليات والنشاط الدرامى . بدأ التليفزيون فى أمريكا وإنجلترا على النهج نفسه الذى بدأت به السينما فى مراحلها الأولى حينما كانت تعتمد على تصوير التمثيليات والكاميرا ثابتة فى مكان واحد وكأنها أحد المتفرجين فى قاعة المسرح . وعلى ذلك فقد اعتمد التليفزيون أول الأمر على أن يقدم لجمهوره بعض التمثيليات الكلاسيكية مثل : ماكبث وكوميديا الأخطاء لشكسبير وطبيب رغم أنفه لموليير والعدالة والولاء لجولزورزى، وبيت الدمية لإبسن .

وكان تقديم هذه المسرحيات يعبر فى الواقع عن طموح فنى لدى قلة من العاملين فى التليفزيون ، فى حين أن الكثرة كانوا يهتمون بتقديم برامج استعراضية وفكاهية رخيصة .

وبفضل ذلك الاتجاه الذى برز منذ الأيام الأولى للتليفزيون عقب الحرب العالمية الثانية مباشرة ، تنبه بعض الكتاب والفنانين إلى الإمكانيات الكبيرة التى ينطوى عليها هذا الفن الجديد ، وأحسوا أن التمثيليات يمكن أن تبلغ فى التليفزيون مستوى أرفع بكثير مما استطاعت أن تبلغه فى مجال الإذاعة . ومع نموّ التليفزيون وانتشاره أخذت تظهر مدرسة جديدة للكتاب الذين ارتبطت أسماؤهم بالتليفزيون واحتلوا مكانتهم الفنية من خلال عملهم فى هذا الحقل الجديد .

وقد استطاع هؤلاء أن ينمّوا معرفتهم بخصائص الفن الجديد . وتمكنوا بفضل دراستهم الدقيقة له من أن يحيلوا القيود التى تفرضها طبيعته إلى مزايا يستغلونها فى إعداد التمثيليات الملائمة له .

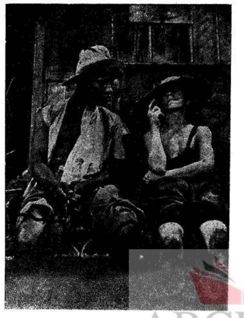
وقد كان أول القيود التى فرضها التليفزيون على كتّاب الدراما هو الرغبة الشديدة فى الاقتصاد نظراً لما تتكلفه برامج التليفزيون المتواصلة من مبالغ طائلة . وقد أدى هذا الاتجاه إلى التزام الكتاب فى أول الأمر بالوحدات الثلاث التى التزمها الإغريق من قبل : وحدة الزمان ووحدة المكان ووحدة الحركة . وأصبح الشعار السائد بين كتاب التليفزيون أنه كلما قلّت المناظر كان ذلك أدعى لقبول التمثيلية وظهورها على شاشة التليفزيون .

وقد تحكمت هذه الشاشة أيضاً فى طبيعة التمثيليات

التليفزيونية ومضمونها . فاتجهت إلى معالجة العلاقات الوثيقة بين الناس .

وبدأت اللقطات الكبيرة تحتل مكانتها فى التليفزيون بعد أن أخذت تختفى من الأفلام إثر ظهور الشاشة العريضة . وأصبحت المشاهد الدرامية تعتمد على تعبيرات الوجه الدقيقة بدلا من الاعتماد على المونتاج وغيره من وسائل التأثير السينمائية . وقد بلغت هذه المشاهد أوجها فى التعبير ، ونجحت فى التأثير فى المتفرجين إلى حد كبير . حتى إن النقاد يذكرون أن أحداً ممن شاهدوا « مارتى » على شاشة التليفزيون لا يستطيع أن ينسى ذلك المشهد الذى يلتقى فيه مارتى لأول مرة مع إحدى الفتيات ، ويشعر الاثنان فجأة بأن لقاءهما هذا سيقضى على الوحدة القاتلة التى يعانيها كلٌّ منهما . وقد ظلت الكاميرا طوال هذا المشهد قريبة من وجه مارتى وفتاته لتسجل أدق التعبيرات والانفعالات التى ترتسم على وجهيهما . وفى تمثيلية كتبها « رود سرلنج » بقيت الكاميرا ثابتة على وجه إحدى الشخصيات لمدة ثلاث دقائق متواصلة . وذلك فى مشهد يصور ضابطاً يروى تجاربه فى أثناء الحرب العالمية الثانية وكيف اضطر إلى إطلاق الرصاص على زميل له فى جوف الليل فى إحدى جزر المحيط الهادى . وقد استطاعت شاشة التليفزيون الصغيرة أن تنقل صورة مؤثرة عميقة لما يتعرض له الرجال فى أثناء الحرب من متاعب ومخاوف رهيبة .

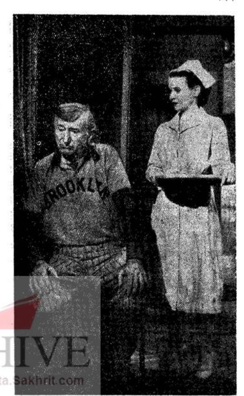
وإذا كان كتّاب الدراما قد استطاعوا أن يستغلوا شاشة التليفزيون إلى أقصى إمكانياتها فى التعبير . إلا أنهم صادفوا لوناً آخر من المتاعب أثّر فى البناء الدرامى للتمثيليات التى قدموها للتليفزيون وبخاصة فى أمريكا . وقد تمثلت هذه المتاعب فى القيود الزمنية المفروضة على التمثيلية . فهى فى بعض الأحيان يجب ألا تتجاوز ثلاثاً وعشرين دقيقة . وفى أحيان أخرى تمتد إلى خمسين دقيقة . ومثل هذه القيود الحاسمة لا يتعرض لها عادة كتّاب المسرح أو السينما . وفضلا عن ذلك فإنه فى



مشهد من تمثيلية أعدت للتليفزيون عن قصة مارك توين « هكلبرى فن »

برامج التليفزيون التجارية يفرض على الكاتب أن يقسّم تمثيليته إلى عدة أجزاء حتى تذاع خلالها الإعلانات التجارية . على الرغم من أن بناء بعض التمثيليات لا يسمح بمثل هذا التقسيم الصناعى الذى يقطع تسلسل الأحداث ونموها .

وقد عمدت بعض محطات التليفزيون فيما بعد إلى إتاحة فرصة أكبر لكتاب التمثيليات فمدّت زمنها إلى ساعة ونصف ساعة . إلا أن هذا الامتداد الزمنى قد صحبته زيادة عدد الإعلانات التجارية التى تتخلل التمثيلية ، مما أدى إلى تقطيع أوصال التمثيليات وضياع تأثيرها العام المتكامل . لا سيما وأن بعض المحطات قد عمدت إلى إسدال الستار فى أدق المواقف العاطفية فى التمثيلية ليظهر الإعلان والمتفرجون فى أقصى



أحد مناظر التمثيلية التليفزيونية «ماكدونالد العجوز» تأليف رود سيرلنج

حالات الانتباه . ثم تعود المحطة بعد ذلك إلى مواصلة عرض البرنامج التمثيلي . ويشكو كتاب التليفزيون من أن الشركات الإعلانية قد استطاعت التحكم فى مضمون التمثيليات إلى حد كبير . ففرضت قيوداً عديدة على المواضيع . فهى لا تسمح مثلا بمعالجة أى موضوع يتصل بمشكلة إنسانية أو اجتماعية معاصرة تختلف فيها وجهات النظر بين الناس .

ويعقب أحد الكتاب على هذا قائلا : « إن هذه الوسيلة الجديدة فى الاتصال الجماهيرى – وهى التليفزيون . تعد أفضل وسيلة لإلقاء الضوء على مشكلات العصر ومعالجتها فى أسلوب درامى ، إلا أن أقلام الكتاب قد روضتها القيود المفروضة عليها حتى أصبحت فى رقة الزهور وفقدت قدرتها على المعالجة الدرامية السليمة » .

وقد عانى كتاب التمثيليات من القيود الموضوعية أكثر مما تعرضوا له من متاعب بسبب أسلوب العرض . ومن هذا القبيل ما صادفه الكاتب « رود سيرلنج » من متاعب بسبب تمثيليته « الظهر فى يوم القيامة » فقد تأثر فى كتابته لهذه التمثيلية بحادثة شهيرة اتهم فيها رجلان من البيض بقتل طفل زنجى . ولكن المحكمة المحلية برأتهما من تهمة القتل . ولم يتعرض سيرلنج لهذه الحادثة بشكل مباشر ، وإنما خلق حادثة مماثلة بشخصيات خيالية ، إلا أن إحدى الصحف ربطت بين هذه التمثيلية والحادثة الأصلية مما أدى إلى تدخل الشركة الإعلانية وفرضها تعديلات كثيرة على الشخصيات وتفاصيل الحوادث والمكان الذى تدور فيه الأحداث . حتى إن التمثيلية فقدت مضمونها ولم تعد – كما أرادها الكاتب – محاولة لمعالجة إحدى المشكلات الاجتماعية فى أسلوب رمزى . بل أصبحت عنواناً لأزمة الكتاب فى التليفزيون الدرامى .

* * *

وعلى الرغم من الأمثلة الكثيرة التى يمكن ذكرها لتوضيح مدى التضارب الشديد بين الاتجاهات الفنية للكتاب والسيطرة الفكرية للشركات التجارية والإعلانية على برامج التليفزيون فى بعض بلاد العالم ، فقد استطاع الكتاب أن يعالجوا بعض المشكلات الحديثة الهامة . فتناولوا فى تمثيلياتهم موضوعات كثيرة متصلة بالعنصرية والعدالة والصراع بين الشباب والشيوخ . وكفاح بعض الناس من أجل المحافظة على كرامتهم . واعتزازهم بأنفسهم فى مواجهة رؤسائهم ، كما صورت جانباً من المشكلات النفسية التى تسببها الحروب .

وربما كانت الصيحة الاجتماعية فى هذه المواضيع خافتة أو مكتومة بتأثير قوى خارجى ، إلا أن الكتاب مع ذلك قد استطاعوا أن ينجحوا فى بعث الحيوية فى

هذا الفن الجديد واستغلال إمكانياته فى الاتصال بالجماهير .

ومن أبرز تمثيليات التليفزيون التى تعبر عن هذه المدرسة من الكتّاب رواية « سيطرة القوى » تأليف « رود سيرلنج » ( وقد صورت بعد ذلك فى فيلم سينمائى عرض فى القاهرة منذ عامين ) ، وهى تصور بعض المثل الأخلاقية التى تسيطر على الهيئات الصناعية الكبرى ، كما تروى قصة طموح الشباب وكفاح الشيوخ من أجل البقاء ، والصراع الذى ينشأ بين الفريقين ويضطر خلاله الشباب إلى اتخاذ موقف من اثنين : إما التضحية بالمثل الأخلاقية من أجل الوصول إلى القمة على حساب الشيوخ الذين يطردون من عملهم ، وإما العدول عن طموحهم والتمسك بالاعتبارات الإنسانية التى توجب احترام الكفاح الطويل لهؤلاء الشيوخ . وبين الشباب والشيوخ يقف رئيس العمل الذى يسعى جاهداً لتحطيم الشيخ والقضاء عليه ليضع مكانه الشاب الجديد . ويتخذ الشباب فى أول الأمر موقف المعارضة من رئيسه والدفاع عن زميله المسن ، ولكنه يستسلم فى النهاية للأوضاع التقليدية التى تدفع به إلى مركز الصدارة على حساب زميله .

وما إن ينتهى المرء من قراءة التمثيلية التليفزيونية حتى يحس بالحيرة ، ويتساءل عما إذا كان هدف المؤلف إقناعنا بأن النظم التقليدية لابد أن تنتصر فى النهاية ، أم أنه يريد إقناعنا بأن هذه الأوضاع يمكن تعديلها بعزم الشباب وشجاعته . وترجع هذه الحيرة إلى التناقض بين السياق العام للتمثيلية والخاتمة التى تنتهى إليها ، إلا أننا نقرأ على لسان المؤلف قوله : « كان نجاح التمثيلية ثمرة تعاون كبير بين المخرج والممثلين ، بل إن خاتمة التمثيلية قد اقترحها على مراقب التمثيليات فى التليفزيون » .

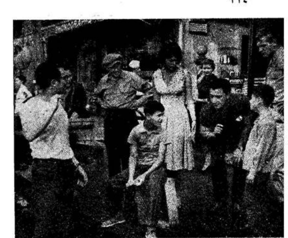
ورغم أن المؤلف لا يعبر صراحة عن رأيه فى هذه الخاتمة إلا أننا نقرأ بين السطور أنها مغايرة لما كانت عليه فى البداية . والواقع أن مثل هذه المواقف المائعة

أستوديو التليفزيون أثناء إخراج أحد البرامج

غير المحددة كثيراً ما تتكرر فى تمثيليات التليفزيون بفعل القوى الدخيلة التى أشرنا إليها من قبل .

وقد عالج كتاب آخرون موضوعات متصلة بتحقيق الذات والكرامة الشخصية . ففى تمثيلية « مصيدة الأرانب » تأليف ج . ب مارتن نرى رجلا يتحدّى رئيسه الذى يستغله ، ثم يضحّى بعمله لكى يستعيد إيمانه بذاته واحترام ابنه له . كما نرى فى تمثيلية أخرى من تأليف تدموسل فتاة تكتشف أنها فريسة الاستغلال من أصحاب العمل من جانب ، وأمها من جانب آخر ، فتثور ضد الاثنين .

وتعالج تمثيليات بادى تشايفسكى الحب فى صوره المختلفة ، فنرى فى « مارتى » قصة للحب الخجول المتفتح ، كما نرى فى « وداعاً للعزوبية » الصورة القاتمة للعلاقات الغرامية . إلا أن تمثيليات التليفزيون عامة ، أكثر تحفظاً فى معالجتها للعلاقات العاطفية . وقلما تتعرض للمسائل الجنسية الفاضحة . ولعل ذلك يرجع إلى الشعور العام بأن التليفزيون يقتحم على الناس منازلهم ، ولذلك



سيدنى لومت مخرج التليفزيون الذى انتقل إلى السينما ، ويرى أثناء إخراج مشهد من فيلم « هذا النوع من النساء » فى شوارع نيويورك الذى تشترك فى تمثيله صوفيا لورين .

بالشخصيات . ومن خلال هذه الشخصيات ينطلق إلى العالم الخارجى ليكشف عما تتعرض له هذه الشخصيات من أحداث وما يحيط بها من أجواء ، أما فى السينما فالمخرج يهتم أولاً بالجو العام ، ثم ينفذ من خلاله إلى الشخصيات ليحللها ويعرض خباياها . ولهذا فهو يؤمن بأن العقلية المتأثرة بالتليفزيون تستطيع أن تكسب السينما عمقاً فى عرض الأحداث وتطورها ، غير أنه يجب ألا يكون ذلك على حساب القضاء على الآفاق الواسعة التى يستطيع الفيلم أن ينتقل فيها بحرية تامة لا تتوافر للتليفزيون .

ومما لاريب فيه أن تبادل الخبرات الفنية بين السينما والتليفزيون يبعث على الأمل فى أن تكتسب السينما حيوية جديدة وقوة دافعة تستمدها من ذلك الجيل الجديد من الفنانين الذى يقبل على السينما بعقلية متفتحة ، ورغبة صادقة فى خلق تيار فنى جديد .



فلا بد من أن يلتزم قدراً من الوقار والاتزان الذى لا تتقيد به فى شىء الأفلام السينمائية .

* * *

وقد استطاع التليفزيون أن يتيح الفرصة لجيل جديد من الفنانين الشبان للظهور وبلوغ مستوى فنى رفيع ، فلما أن برز تفوقهم أخذت السينما تستعين بهم . ومن هنا بدأ ينفذ تأثير التليفزيون إلى هوليوود .

وفى مقدمة الذين يعملون الآن فى السينما والتليفزيون معاً « سيدنى لومت » المخرج الذى بدأ حياته السينمائية بفيلم « حكم العدالة » . وهو الفيلم الذى يكشف عن المشاعر الدقيقة لمجموعة من المحلفين أثناء مناقشتهم مصير شاب قدم للمحاكمة بتهمة القتل . وقد لعبت اللقطات الكبيرة دوراً كبيراً فى تقديم الشخصيات المختلفة وتحليلها .

وفى رأى « سيدنى لومت » أن عمل المخرج يختلف من حقل لآخر . فالمخرج فى التليفزيون يهتم أولا

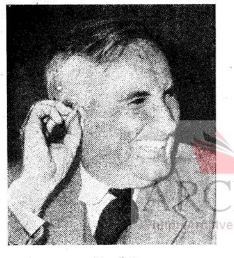


بادى تشايفسكى مؤلف « مارتى » و « وداعاً للعزوبية » يرقب بعض الفنانين أثناء إعداد تمثيلية جديدة للتليفزيون

# هذه هي الحياة

## قصة للكاتب الأيرلندي ليام أوفلاهرتي

ترجمة الدكتور عمر مكاوي


ليام أوفلاهرتي

هو أحد عمالقة الأدب الأيرلندي الحديث . وهم برناردشو ، وجيمس جويس ، وفرانك أوكونور . وقد تميز بنوع خاص في القصة القصيرة .

ولد سنة ١٨٩٧ في جزر آران بأيرلندا . وبدأ بدراسة اللاهوت . ثم التحق بجامعة دبلن ولم يمكث فيها طويلا . واشترك في الحرب العالمية الأولى . وجرح في الميدان في بلچيكا . وألقى بنفسه في غمار الكفاح الوطني الذي كانت تشنه بلاده ضد الاستعمار البريطاني . حتى نالت بلاده استقلالها . وطفق بعد ذلك ينتقل من بلد إلى بلد متقلباً في مختلف الأعمال والمهن . فاشتغل بحاراً ووقاداً في السفن وعاملا في مصنع مطاط ومدرساً للغة اليونانية . وذهب إلى أمريكا الشمالية والجنوبية وكندا وإنجلترا . ثم استقر به المقام في النهاية في موطنه الأصلي حيث عكف على الكتابة والتأليف .

له ست مجموعات من القصص القصيرة و ١٤ رواية طويلة أشهرها رواية « المجاعة » التي ترجمت في مشروع الألف كتاب بعنوان « كفاح الأحرار » ، ومن رواياته المشهورة أيضاً « المرشد » و « النفس السوداء » و « الشهيد » .

كانت الأم مستلقية طريحة الفراش ، وعيناها مغلقتان ، وذراعاها ممدودتان على طولها في الهواء ، ويداها تتحركان إلى الأمام وإلى الخلف في حركة لا تنتهي . وكان جسدها خائر القوى بعد المجهود العظيم الذي بُذل في الولادة .

ثم صرخ المولود . وما إن سمعت الأم صوته الضعيف حتى فتحت عينيها . وقبضت أصابعها على أغطية الفراش بشدة ، ورفعت رأسها تتطلع إلى ناحية الجدة العجوز ، وكانت نظراتها وحشية منهومة . وكانت الجدة تحمل المولود الجديد وتصلح من شأنه بجوار المدفأة

وأحست العجوز بنظرات الأم تلتهمها التهاماً ، فانفجرت ضاحكة ، وقالت توجه كلامها إلى المرأتين الأخريين اللتين كانتا تساعدانها في مهمتها :

— ورحمة ربنا ، أنظرا إليها ! مذعورة مثل فتاة صغيرة في ليلة زفافها . كأن هذا هو ولدها الأول لا الأخير .

ثم أمسكت المولود من قدميه ورفعته عالياً ، ثم ضربته بصفحة يدها على كتفه ضربة قوية وقالت :

— إزعق الآن باسم الله الرحمن الرحيم . والفظ من جوفك كل شيطان رجيم .

وصرخ الغلام تحت وقع الضربة التى أصابته ، ثم صرخ مرة ثانية ، وكانت صرخته الأخيرة قوية حقاً قالت إحدى المرأتين :

— أنا لا أعتب عليها إذا تباهت بصبى جميل مثل هذا ..

ثم بصقت على بطن الطفل العارية . وقالت فى نبرة تحمل إيمانها العميق بما تقول :

— لم تقع عيناى أبداً على مولود ذكر أجمل من هذا . أنا أحلف على ذلك .

وقالت المرأة الأخرى وهى ترسم علامة الصليب فوق الطفل :

— غلام رائع . بارك الله فيه . أنظرى ! هاهى ذى علامات البطل الصنديد بادية عليه بكل دليل

قالت الجدة :

— إن فيه هذه العلامات حقاً . فيه علامات الرجولة الحقة .

ولما سمعت الأم من الجدة العجوز ، أن هذا الغلام سيكون آخر العنقود ، ولن ترزق بمولود بعده ، ران عليها أسى عميق ، فقد كان عمرها ثلاثة وأربعين عاماً وقد نسجت السنوات خيوطها الفضية فى شعرها . وأصبحت الآن موقنة بأنه لن يخرج من رحمها بعد ذلك أولاد آخرون بقدرة الله القادرة . أولاد هم فلذات من لحمها ودمها . لقد فعلت ذلك حتى الآن أربع عشرة مرة متتالية . ولكنها لم تستشعر راحة كبيرة فى إنجاب الأولاد إلا فى المرة الأولى عندما كانت منتشية بخمر الحب المبكر ، وكانت دماؤها تتدفق فى عروقها حارة قوية . وكلما تكاثرت بذرة الحياة المقدسة تحت سقف بيتها تكاثر عليها الهموم والجوع وسوء الطالع . فقد كان من العسير عليهما هى وزوجها الذى لا يملك غير فدادين قليلة من أرض صخرية جدباء — أن يعولا هذا الحشد الكبير من الأنفس أو هذه الكومة البشرية من اللحم الحى .

ومع هذا فقد أكربها أن تعلم أن رحمها لن يحمل ثماراً أخرى وسيكون منذ الآن جدبياً عقيما . وأغلقت عينيها مرة أخرى ، وعقدت ساعديها على صدرها ، وشرعت تبتهل إلى الله العلى القدير أن يمد لها يد العون هى وزوجها ويساعدهما على المضى فى الطريق الشاق الذى يمتد أمامهما .

ولما فرغت النسوة من تهيئة الطفل والأم ، سمح للأب بدخول حجرة النوم ، وكان الأب رجلاً لم يزل فى عنفوانه رغم اقترابه من الخمسين من عمره قضى أكثرها كادحاً فى الأرض . وما إن صار الرجل فى حضرة المولود الجديد حتى خلع قبعته احتراماً ، ثم رسم الصليب على صدره ، وركع بركبة واحدة تواضعاً أمام هذه النفحة المقدسة من الحياة .

وقال مخاطباً الطفل :

— الله يبارك فيك يابنى .

ثم عبر الغرفة فى وقار إلى سرير الأم ، وانحنى أمامها بالطريقة نفسها وقال فى رقة :

— الحمد لله . الحمد لله على سلامتك .

وابتسمت الأم فى وجهه ابتسامة ضعيفة وقالت :

— أنا سعيدة لأن آخر مولود آتيك به كان ولداً .

فأجابها منفعلا وهو ينحنى مرة أخرى :

— جزاك الله خيراً .

وجاءت الجدة بالصبى ووضعته على صدر أمه ثم قالت :

— ها أنت ذى الآن ، بين يديك آخر جوهرة فى بيتك .

وعلى الفور زالت آثار الحزن والأسى من صدر الأم ، وهى تضع يدها حول جسد الغلام الصغير وتحس ضربات قلبه القوى من وراء ضلوعه . وشعرت بغصة فى حلقها ثم انهمرت دموعها غزيرة على خديها ، وهتفت فى انفعال شديد :

– سبحانك ياربى وتعاليت ! سبحانك ياذا الجلال والإكرام !

وهنا شرع أحد الديكة فى الجرن ، يصيح . وكان صياحه حاداً ثاقباً ، طغى على زئير ريح نوفبر العاصفة . وهتفت الأم عند ما سمعت صياح الديك :

– فَلْيَرْعَ الإله طفلى ويَحْمِه من كل سوء !

ثم اشتركت جميع ديكة القرية فى الصياح ، حتى أصبحت أصواتها نغماً متصلاً يُحيِى طلوع الفجر .

قالت إحدى المرأتين :

– حرس الله المولود الصغير . وحماه من كل شر !

ومن بعيـد جاء صوت الأمواج وهى ترتطم بالصخور الجنوبية عند الشاطئ ، ومضت الأم فى ابتهالاتها :

– عوَّذتك من المرض والأذى ومن كل مكروه . عش دائماً ، سالماً فى جسدك سالماً فى روحك .

وبعد فترة وجيزة ، سمح للأولاد الآخرين بالدخول ليتعرفوا على أخيهم الأصغر ، وكان هناك سبعة منهم . وقد مات أربعة من الأربعة عشر . أما الثلاثة الآخرون فقد انطلقوا فى الدنيا الواسعة بحثاً وراء لقمة العيش . وكان الباقون تتراوح أعمارهم بين الثالثة والخامسة عشرة . فلما وقعت أبصارهم على المولود الجديد ، ران عليهم الصمت ، وسيطرت عليهم الدهشة . فوقفوا حول الفراش فاغرة أفواههم . وقد تعلق الواحد منهم بيد أخيه .

ثم سمح للجد بالدخول . وكان هذا أبعد ما يكون عن السكون ، فشرع منذ دخوله يثرثر ويهاتر فى بلاهة . ولما وقع بصره على أصغر أحفاده انطلق يقول :

– آى ! آى ! كل شئ فى العالم أطول عمراً من الإنسان . آى ! فلتدركنى رحمة العذراء مارى ! انظروا . انظروا إلىّ الآن وقد أصبحت حطـام رجل . ومع كلٍ فقد مرّت أيام .....

كان الجدُّ عجوزاً طاعناً فى السن ، ومنذ سنوات أصابته الشمس بأذى وهو نائم فى الحقل فى يوم شديد القيظ . وظل منذ ذلك الحين مقعداً عاجزاً عن الحركة تقريباً . وفقد القدرة على استعمال رجليه تماماً . وأصابه الخرف . وكان جسمه يضمر ويذبل يوماً بعد يوم . حتى صار وزنه الآن لا يزيد فى الثقل عن وزن صبى صغير . وكانت رأسه منحنية على صدره حتى ليظن الرائى أنها قد أشكلت بحبل فى عقبيه كما يفعلون بالحمار الشموس وكان دائم الإختلاج والارتعاش كأنه ورقة فى مهب الريح .

قال الجدُّ العجوز فى مرارة :

– آى ! آى ! مرت أيام علىّ لم أكن أخشى أى إنسـان على ظهر الأرض . لم يكن يهمنى من يكون ، سواء جاء من الشرق أو جاء من الغرب . أى إنسان يتحدانى أو يريد النزال وإثارة الشغب . يمين الله لم أكن أسمح لأىّ رجل أن ينتزع الزعامة منى . كنت من ذلك الطراز من الرجال الذين لا يحبون الشجار ولكنهم لا يهربون منه . أولئك هم الرجال الذين أنا منهم . يدافعون عن مكانتهم بلا خوف . لا يصدهم وعيد أو إغراء .

وكان على الجدة أن تمسك به وتحمله حملاً إلى خارج الغرفة . وقالت :

– تعال . تعال . ودعك من هذا كله . ولا داعى لأن تضايق الناس بكلامك الفارغ .

وقالت واحدة من الجارتين :

– أوّاه . فليساعدنى الإله ! إن أطول رحلة يقطعها الإنسان ما بين رحم أمه والقبر ليست إلا شيئاً وجيزاً على كل حال !

فلما احتل الطفل مقره فى المهد إلى جوار المدفأة فى المطبخ ، كان مركزه فى البيت مركز ملك متوج ، كل أفراد الأسرة يلبون طلباته ، ويخفون لخدمته بلا مقابل أو حتى كلمة شكر . ولم يكن الوليد يعى شيئاً مما يحوطونه به من العطف والرعاية . لم يكن يعى إلا شيئاً واحداً ولد معه من رحم أمه ، هو غريزة المحافظة على حياته تلك الجوهرة التى يضمها جسده . المحافظة عليها وتدعيمها بكل سبيل .

فإذا ما صحا من نومه صرخ مثل صراخ الوحوش المفترسة حتى يمكنوا له من ثدى أمه . وإذا به يسكت على الفور . وإذا بفكيه الخاليين من الأسنان يطبقان على حلمة الثدى المنتفخة فى إحكام تام . وما إن يحس بملمس ومذاق أول دفقة من اللبن الدافئ على لسانه ، حتى يضطرب جسده الصغير فى استمتاع شهوانى طاغ . ويظل يرضع ويرضع حتى يتجشأ . ثم يستغرق فى النوم من جديد . ولو شعر بأى توعك أو بألم بسيط فى معدته ، أو شكا من أى سبب تافه آخر ، كان يزعق بكل قواه . ويستمر زعيقه بطريقة همجية عنيفة حتى يهدهدوه فى مهده . وعليهم أن يستمروا فى هدهدته حتى يزول عنه الألم .

وكانوا يرددون له الأغانى وهم يهزون المهد مثل هذه الأغنية :

— يا عزيزى ! يا عزيزى ! يا عزيزى :
أنت حبة فؤادى .

أما سلوكهم مع الرجل العجوز فكان جد مختلف . لم يحملوا له فى أنفسهم أدنى احترام ، ولو لبوا له طلباً فعلوا ذلك من قبيل الإحسان ، لا لأن خدمته تدخل على نفوسهم السرور . وإن صنعوا له معروفاً مهما كان صغيراً ، منوا عليه به .

وكان من عادتهم أن يقولوا :

— انظروا إلى الرجل العجوز المحطم . لا فائدة فيه للعبد ولا للرب . وها هو يجلس فى ركن بجوار المدفأة من الصباح حتى المساء . وأهون والله على الواحد منا أن يتسوّل فى الطرقات كالشحاذ من أن يلبى له طلباً .

والحق أنهم معذورون تماماً فى شكواهم منه . فأبغض الأعمال إلى النفس هى أن تقوم بخدمة هذا الحطام المسكين . لابد من حمله من مرقده كل صباح ، ثم ينظفون جسده ويلبسونه ثيابه ؛ ويضعونه فى كرسيه الصغير بجوار المدفأة . وعليهم أن يشدوه إلى الكرسى بحبل مجدول من شعر الخيل يلف حول وسطه حتى لا يقع فى النار . وعند الأكل عليهم أن يهرسوا له طعامه أو يمضغوه له ثم يضعوه فى فمه بالملعقة .

كان يعتمد عليهم فى كل شىء ، كالمولود الصغير سواء بسواء .

ثم يقولون :

— آى ! تلك الجيفة النتنة . إن من كرم الله ومن فضله العظيم على أهل هـذا البيت لو يأخذه إلى جواره .

ويظل الجد العجوز مربوطاً فى ركن المدفأة طيلة يومه ما بين نومه وصحوه ، ويظل طيلة يومه يتمتم ويثرثر ويرغى ويزبد . يهدد أشخاصاً وهميين بعصاه ، ويسلق بلسان حاد أعداء له ماتوا منذ دهر طويل . ثم يتجاذب أطراف حديث أبله مع مخلوقات من ابتداع مخيلته المجنونة ، حديث طويل عن رجال وأماكن وأشياء .

ويبقى سادراً فى ذهوله وخبله حتى يسمع صراخ الطفل عندما يستيقظ من نومه فيتنبه . ويرفع أذنيه مصغياً .

— من هناك ؟ من هذا ؟ من الذى يصرخ هكذا ؟
وعندما تحمل الأم طفلها من مهده لترضعه ،

تلتمع عينا الرجل العجوز ، وعندئذ فقط يتعرف على حفيده ويصيح فى غبطة وحبور :

ــ هوو ! هوو ! أرى شخصى ممثلا فيه ... هوو ! هوو ! يا حبيبى الجميل !

هأنذا ألمح فى الجهة الأخرى من الغرفة رجلا صغيراً جميلا . لا ريب فى ذلك ... ثم يحاول أن يصل إلى الطفل . ويشتد به الغضب عندما لا يستطيع أن يبلغ إلى أبعد من طول الحبل المجدول من شعر الخيل . ويصيح وهو يناضل مناضلةً لينزل من مقعده :

ــ اتركونى أصل إليه : حلُّوا وثاقى ، فكوا هذا الحبل ، أيها الطغمة من الشياطين إنه هناك ؛ واحد من أقربائى الأعزاء ، دعونى أصل إليه ، إنه رجل من لحمى ودمى دعونى . دعونى أذهب إليه .

ولكن سورة غضبه لم تكن تستمر طويلا ، وفى النهاية تغلبه على أمره غبطة وسعادة زائدة عندما يتأمل الطفل ، وهو يرضع فيبسط جسده الصغير ويقبضه فى نهم وضراوة .

وهنا يصيح الرجل العجوز ، وهو يقوم ويقعد فوق كرسيّة قدر استطاعته :

ــ أحسنت . أحسنت أيها الصغير . أفرِغْه كله فى جوفك ياولدى . لا تدع فيه قطرة واحدة . هوو ! هوو ! أنت رجل من سلالتى فعــلاً . إشرب . إشرب أيها الصغير . إنه يزيدك قوة .

وانقضى الشتاء كله تقريباً ، قبل أن يستطيع الطفل أن يتعرف على أى إنسان ممن حوله . لم يكن يعرف فى دنياه غير ثدى أمه ودفء المهد يعرفهما بطريق اللمس . ولكنه كان كثيراً ما يرقب ما يقع حوله ، وعيناه الزرقاوان الواسعتان تحملقان فى كل شئ ولكنهما خاليتان من الوعى والإدراك . وأخيراً جاء اليوم الذى بدأت فيه روحه تشرق وتتألق من خلال عينيه . كان يومها راقداً على بطنه فى حجر أمه ، ويعانى من ألم بسيط فى معدته بسبب إفراطه فى الرضاع ، ولاحظ لأول مرة إشارات العجوز التى لا معنى لها . من ركن الغرفة المقابل . ولأول مرة ابتسم ؛ ثم بدأ يصفق بيديه ويقفز فى مكانه كما يفعل الرجل العجوز تماماً ، وأطلق صيحة من شدة السرور .

قالت الأم :

ــ سبحانك يا ربى ! سبحانك ياذا الجلال والإكرام .

وتجمَّع أهل الدار كلهم . ونظروا إلى الطفل وإلى العجوز االذين كانا يقلد أحدهما الآخر على جانبى المدفأة . وضحك الجميع مسرورين ما عدا الجدة التى انخرطت فى البكاء والنحيب بصوت مرتفع . قالت وهى تولول :

ــ آى ! يا مولانا الإله ! إن حماقة الطفولة وعبثها جميل أن تتطلع إليهما العين . ولكن من أشد الآلام للنفس أن ترى رجلا هرماً طعن فى السن حتى ذهب منه العقل .

ومنذ ذلك اليوم ، والعجوز والطفل يقضيان فترات طويلة يلعبان معاً ، يصفقان ويثرثران ويتصايحان ويتمازحان . ومن الصعب أن تقول إن أحدهما أكثر بلاهة من صاحبه . ولما فطموا الطفل ، كانا يشتركان فى طعام واحد من العصيدة أو أى طعام ممهوك أو ممضوغ .

وعلى حين كان الطفل يزداد قوة من يوم لآخر ، كان العجوز يزداد ضعفاً على ضعف ، وفى الربيع أصابته نزلة شعبية ، وقدَّروا أنها ستكون نهايته ، وأعدُّوه فعلا للقاء ربه ، ودهنوه بالزيت المقدس ، ولكنه شفى من مرضه ، واستطاع بسرعة أن يغادر فراشه ، واستردّ مكانه فى المقعد بجوار المدفأة ، ولكنه

تحوّل الآن إلى مجرد خيال أو شبح لشخصه القديم ، حتى كان فى استطاعتهم أن يحملوه بيد واحدة .

ومرّ يوم من أيام مايو المثيرة ، وكان المدُّ فى البحر عالياً كما يحدث عادة فى الربيع ، وخرجت الأسرة كلها إلى الشاطئ يجمعون الطحالب الخضراء . وتركوا الجدة فى البيت لترعى الطفل والرجل العجوز . وكان يوماً مشمساً رائعاً .

قال العجوز لزوجته :

— خذينى إلى الفناء فى الخارج . أريد أن أرى الشمس قبل أن أموت .

وفعلت ما أمرها به . أجلسته فى كرسى من القش خارج الباب . وجلست هى على مقعد قريب منه والطفل فوق صدرها . وأخذت تدعو إليها الدجاج بفمها :

— لق ! لق ! لق ! .... فت ! فت ! فت ! به ! به ! به !

وهرعت الطيور كلها إليها جارية بأقصى سرعتها . دجاجات ، وبط ، وأوز فألقت إليها بفتات الطعام من وعاء كبير . وتزاحمت الطيور على الطعام ، وتقاتلت وتصايحت ووطأ بعضها بعضا ، وربما نقر أحدها الآخر

ووجد الطفل متعة كبرى فى هذا المنظر ؛ وفى الجلبة التى أحدثتها الطيور ، وأخذ يصفق بيديه وهو يراقبها فى صراعها العنيف ، وهتف فى طرب وجزل كأنه يردُّ على صياحهم وضوضائهم العالية .

وهتف ولعا به يجرى من فمه :

— هوو ! هوو ! هوو !

وسرت عدوى انفعاله إلى الرجل العجوز . وأخذ يقلّد حركات الطفل ، يصفق بيديه ، ويقفز على كرسيه ، ويهمهم بكلمات غير مفهومة .

قالت المرأة العجوز :

— وحق الأولياء والصالحين ليكن الله معكما !

وفجأة سكت الرجل العجوز ، فنظرت نحوه فى قلق ، ثم رأته ينهض بقوة حتى أصبح نصف واقف ومال إلى الأمام ثم سقط بوجهه على الأرض .

فاندفعت نحوه والطفل تحت جناحها . ولما انحنت فوقه ، سمعت حشرجة الموت فى حلقه ، ثم لم يصدر منه أى حس بعد ذلك .

فانتصبت قائمة ، وشرعت تولول وتندب الرجل الميت :

— أوش ! أوشون ! أنت أنت الرفيق الذى قاسمته سرّاء الحياة وضرّاءها ، وكنا معاً على الخير والشر والآن ها أنت تمضى وتتركنى .

وسرعان ما ألحق بك . أوش . أوشون ! ياحبيبى أنت أنت الذى كنت جميلا فاتناً يوم زواجنا .



° ° °

وعند ما أقبل الجيران ، على صراخها ، كانت تجلس على كرسيها إلى جانب الجثة : وهى تندب وتنتحب . وكان الطفل على ذراعها والطيور ما زالت تقفز وتتشاحن على الطعام فى الإناء .

وكان الغلام يعلو بجسده ثم يهبط ، وهو فى قبضة ذراع جدته . ويهتف فى مرح وجزل ويحاول أن يتملص منها ليصل بيديه الممدودتين إلى ريش الطيور وهو يلمع فى الضوء عند ما تندفع بالقرب منه .

لم يكن القلب الصغير القوى يدرك بعد ، أن القلب العجوز المكدود الذى أودع فيه نبضاته وبعث فيه جذوة الحياة ، قد ودع حياته منذ هنيهة ، وأسلم الروح

# نقد الكتب

## حوادث دمشق اليومية

( ١١٥٤ – ١١٧٥ هـ ، ١٧٤١ – ١٧٦٢ م )

جمعها : الشيخ أحمد البديرى الحلاق – نقحها : الشيخ محمد سعيد القاسمى – وقف على تحقيقها ونشرها : دكتور أحمد عزت عبد الكريم أستاذ التاريخ الحديث بجامعة عين شمس ( القاهرة ١٩٥٩ – مطبوعات الجمعية المصرية للدراسات التاريخية ) ٦٠٠ + ٢٣٦ + خريطتان وصورتان

بقلم الدكتور أحمد عبد الرحيم مصطفى

درج المؤرخون العرب على الاستفاضة فى أحداث العالم العربى – الإسلامى منذ البعثة النبوية فصاعدا ؛ كما أنهم نكصوا إليها كرّة أخرى بعد قيام النهضة العربية الحديثة واستقرارها مع ما شابها فى البداية من نزعات رومانتيكية تستوحى أخيلتها من العصر الزاهى للفتوح الإسلامية والحضارة العربية – الإسلامية . وهكذا كانت المصنفات المحدثة والقديمة المتعلقة بهذه الحضارة متوافرة وشائعة . ومن ناحية أخرى نجد أن الكتّاب المحدثين قد شغلتهم أحداث عصرهم ومشكلاته فجذبتهم إلى الكتابة فيها ؛ كما أن النزعات الرومانتيكية التى سبق أن لمّحنا إليها قد قفزت بهم إلى الوراء : إلى أمجاد العرب وآدابهم ، فتخطوا فترة لها أهميتها فى تاريخ الشرق العربى : هى الفترة التى سيطرت عليه فيها الدولة العثمانية .

قد تكون الكتابة فى هذا العصر العثمانى جافة وغير شيقة ؛ ولكنها ، على أى حال ، لازمة لفهم كثير من مصطلحات العصر الحاضر وأوضاعه ؛ دعك من إجراءات الكشف التى تحفز دائماً نشاط المؤرخ المتفرغ . ومما يشجع فى هذه الناحية ظهور الجزءين الأولين من مشروع الأستاذين جب وبون ، عن المجتمع الإسلامى والغرب»[١] ، ولست أعتقد أن المحاولة التى تحفز هذا المؤلّف الضخم قد سبقتها محاولات على هذا المدى الشاسع .. وربما تنبهت «الجمعية المصرية للدراسات التاريخية» لهذا حين أشرفت – مشكورة – على نشر حوليات البديرى التى نعرض لها الآن . وحبذا لو أشرفت على نشر حوليات الجبرتى التى تفوق حوليات البديرى أهمية ونطاق بحث .

° ° °

والبديرى صاحب هذه الحوليات حلاّق دمشقى عاش فى القرن الثامن عشر وسجل أحداث إحدى وعشرين سنة من تاريخ دمشق ، عرض فيها للشخصيات البارزة فى المدينة من رؤساء الطوائف إلى نقباء الحرف والعلماء وأرباب الطرق والمتصوفة وأصحاب الكرامات ... إلى غير ذلك . وليس من الغريب على المجتمع الإسلامى أن يتصدّى للكتابة فيه حلاق – فقد كان العلم فيه مشاعاً للجميع ، لا سيما وقد انتظمت طوائف أرباب الحرف – كما انتظمت غيرها من الطوائف – حين اضطربت الأحوال فى البلاد الإسلامية . وكانت هذه الطوائف شديدة الاتصال بتنظيمات المتصوفة وأرباب الطرق ، كما أن الدور الذى قام به المسجد فى تطور العلوم الإسلامية كان حاسما إلى حد كبير . ومع ذلك فإن مستوى حوليات البديرى لا يرتفع إلى مستوى الحوليات الأخرى التى كتبها غيره من كتاب الحوليات المسلمين ، ومعظمهم من «أهل العلم» . ولكن هذا لا يحجب أهمية مؤلفه الذى يعطى صورة حقيقية لدمشق فى أواخر النصف الأول من القرن الثامن عشر وأوائل

(١) Gibb, H.A.R. & Bowen, Harold, Islamic Society and the West. (Oxford, 1950 - 1955).

النصف الثانى ، وهى صورة قد لا تختلف كثيراً عن الحياة فى غير دمشق من الحواضر العربية — الإسلامية فى ذلك الوقت ، وذلك بسبب اشتراك هذه الحواضر جميعاً فى أساسها التاريخى وبسبب وقوعها جميعاً فى نطاق الإمبراطورية العثمانية التى كانت فى وقت البديرى تعانى بدء ضعفها مما ترتب عليه نمو العصبيات المحلية واضطراب الأحوال وفساد الجند وعصيانهم واعتداؤهم على الناس .

وهذه الحوليات لا تمثل تماماً ما خطه البديرى ، وذلك بسبب التعديلات التى أجراها عليها منقحها الشيخ محمد سعيد القاسمى . ولقد بذل أستاذنا الدكتور أحمد عزت عبد الكريم جهداً مشكوراً فى مضاهاة النسخ التى عثر عليها من هذه الحوليات وتحقيقها ، وساعدته على ذلك السنوات الثلاث التى قضاها بدمشق واتصل فيها بالدوائر العلمية هناك ، كما ساعده تفرغه على تدريس تاريخ العالم العربى لفترة طويلة . لهذا كانت الشروح التاريخية التى وردت فى الحوليات — وبخاصة ما يتعلق منها بالوظائف العثمانية والمصطلحات الشامية — ذات أهمية واضحة ، وكذلك المقدمة المستفيضة التى عرض فيها لسوريا تحت الحكم العثمانى ، وبخاصة فى القرن الثامن عشر ، حين كانت « روح ( المحافظة ) التى سادت الولايات العثمانية ...... قد مكنت أهلها من الحفاظ على قوميتهم ومقوماتهم الأصيلة ، واحتفظت لهم بهذا التكتل الذى كان سمة الحواضر العربية فى عصورها (الإسلامية) ، وهو الذى مكن لهم فى البقاء وأعانهم على الصمود الفاسد الحكم ، وإن كانت روح المحافظة قد أدت إلى الجمود والركود والتأخر وإهمال مرافق البلاد وشيوع روح التواكل ، إلى أن بدأت تفد منذ القرن التاسع عشر عناصر غريبة هزت روح المحافظة وأحلت محلها سياسة التجديد ، وغيرت ولا تزال تغير وجه الحياة فيها يوماً بعد يوم » (١).

* * *

ولا شك أن نشر مخطوطات من هذا النوع أمر لا بد منه قبل الشروع فى الدراسة التاريخية العلمية لمثل هذه الفترة التاريخية التى لم تحظ بكثير من جهد الكتّاب وبخاصة فى المشرق . ولاشك أيضاً أننا نتوقع الكثير بهذا الصدد من « الجمعية المصرية للدراسات التاريخية» ورئيسها الأستاذ محمد شفيق غربال وهو فى الوقت نفسه مدير « المعهد الدراسات العربية » الذى قام حتى الآن بجهد مشكور فيما يتعلق بتاريخ العالم العربى . كما أننا نتوقع الكثير أيضاً فى المجال التاريخى الأكاديمى من أستاذنا الدكتور أحمد عزت عبد الكريم .

وحبذا لو كانت حوليات البديرى قد حوت مضاهاة للتواريخ الهجرية بالتواريخ الميلادية الأكثر شيوعاً تسهيلا للمنتفعين بها .

(١) ص ٣١ من المقدمة .



# الحياة الثقافية فى شهر

## مهرجان مطران

عرض نقدى

دعا المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب إلى مهرجان عقد فى دار نقابة الزراعيين بشارع الجلاء بالقاهرة للشاعر الكبير خليل مطران . وحضر هذا المهرجان ممثلون للجمهورية العربية المتحدة بإقليميها الشمالى والجنوبى ، وللسودان واليمن والسعودية ولبنان . وعقدت جلسات هذا المهرجان فى أمسيات ثلاثة أيام متتابعة من يوم السبت ٢٤ من أكتوبر حتى يوم الإثنين ٢٦ من أكتوبر ، وفى يوم الأحد ٢٥ من أكتوبر دعا السيد رئيس المجلس كمال الدين حسين المشتركين فى المهرجان إلى حفلة غداء بمدينة المقطم .

وقد لاحظ المتحدثون أن الإقبال على هذا المهرجان كان محدوداً . وفسر المراقبون هذه الظاهرة بأنها ليست دليلا على ضعف فى تقدير جمهور الأدب والشعر لشاعر القطرين كما أنها ليست دليلا على انصراف الجمهور عامة عن محافل الأدب والشعر . وإنما كانت لها أسباب جزئية منها عدم نشر الصحف تاريخ هذا المهرجان ثم مكانه بنوع خاص لأن جمهور الأدب اعتاد فى السنوات الأخيرة أن يشهد هذه المحافل فى القاعة الذهبية بقصر المنيل . ثم عدل عنها فجأة هذا العام إلى دار نقابة المهن الزراعية دون أن ينبه الجمهور التنبيه الكافى إلى ذلك ، كما أن برامج الأمسيات الثلاثة وأسماء المتحدثين فيها لم تنشر فى الصحف ، ولو مرة واحدة . وأخيراً لاحظ من تلقوا دعوات خاصة أن هذه الدعوات قد كتب عليها أنها دعوات شخصية مما أوهمهم وأوهم الناس المحيطين بهم أن الدعوة ليست عامة فتحرَّج الكثيرون عن الحضور .

وبالرغم من أن لجنة الشعر التى نظَّمت هذا المهرجان قد أوصت جميع المتحدثين ألا يتجاوز حديثهم خمس عشرة دقيقة حتى يتسع الوقت للجميع ولا يسأم السامعون ، فإن بعض هؤلاء المتحدثين فى اليوم الثانى قد جرفتهم حماسة القول حتى امتدَّ حديث أحدهم إلى قرابة ساعتين مما دعا عدداً من الحاضرين إلى مغادرة القاعة ، وهو شىء يؤسف له . وترتب على ذلك أن شعَر بقية المتحدثين فى ذلك اليوم بالحرج من أن تلقى كلماتهم وقصائدهم بعد أن خلت كثير من المقاعد بين الصفوف الأمامية القليلة التى كانت قد عمرت بالحاضرين ، بل حدث أن صعد أحدهم إلى المنصة ليشكو من عدم الدقة فى التنظيم بحيث لا يجور متحدث على الوقت المخصص لغيره . وانقضت جلسة المهرجان فى ذلك اليوم دون أن تستنفد برامجها . ونشرت بعض الصحف أنباء ما حدث زاعمة أن المهرجان قد فشل ، ولكنه لحسن الحظ لم يفشل بل استأنف جلساته فى اليوم التالى ، وضمَّ المتخلفون إلى زملائهم فى جلسة يوم الاثنين ، ولم ينصرف الجمهور عن حضور هذه الجلسة الأخيرة . بل حضر العدد نفسه تقريباً إن لم يزد . وربما كان فى نشر الصحف أو بعضها لهذا الحادث البسيط ما استرعى النظر إلى المهرجان كله .

* * *

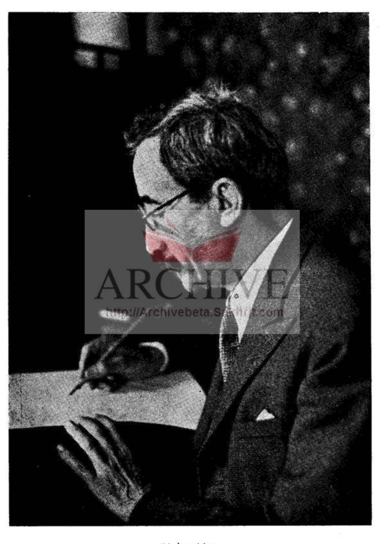
● وقد افتتح هذا المهرجان كما هى العادة بكلمة للسيد رئيس المجلس كمال الدين حسين ألقاها نيابة عنه وزير التربية والتعليم التنفيذى السيد أحمد نجيب

هاشم وفيها وجَّه الوزير النظر إلى المغزى القومى لهذا المهرجان الذى اجتمع له ممثلو الشعوب العربية وحكوماتهم . كما وجَّه النظر إلى قدرة خليل مطران على أن يحتفظ بقوميته ، ويدعو إليها فى حرارة وإخلاص دون أن يمنعه ذلك من التجديد فى صورة القصيدة العربية التقليدية ومضمونها ومن الدعوة إلى هذا التجديد . ومما لاشك فيه أن السيد الوزير أراد أن يشير بذلك إلى أن محافظتنا على قوميتنا والتمسك بها والدعوة إليها لا تمنعنا من أن نجارى التقدم الإنسانى العام . وأن نتطور دائماً بمقومات حياتنا كلها ، ونجدد ونبتكر ونستفيد فى ذلك بكل الثقافات والآداب والفنون الإنسانية كما فعل مطران وغيره من رجالنا الأعلام .

وتحدَّث بعد ذلك السيد المقرر العام للجنة الشعر الأستاذ عباس محمود العقاد . فابتدأ بإظهار عروبة مطران الأصيلة التى تصعد إلى قبائل الأزد اليمنية . بعد أن هاجرت إلى بادية الشام واستقرت فى عدة بقاع كان من بينها بعلبك موطن مطران الأصلى وموطن أسرته . ثم انتقل بعـــد ذلك إلى الحديث عن دور مطران فى النهضة الأدبية المعاصرة وبخاصة النهضة الشعرية . فأوضح أنه كان رائداً فى عصره . وأوحت كلمته بأنه يدعونا أن نقيس دعوة مطران التجديدية وتأثيرها بمقياس تاريخى نسبى . موجهاً الأنظار إلى أن دعوة مطران قد تلتها دعوات أخرى يوحى كلامه بأنه يعتبرها أكثر جرأة وتأثيراً فى مرحلتنا الأدبية والشعرية الراهنة . وهى نظرة تستحق المناقشة . بل تستدعيها . لأن من النقاد والدارسين من يرون أن مطران لا يزال مستمرَّ التأثير فى النهضة الشعرية المعاصرة على نحو ما أوضح الدكتور محمد مندور فى الكلمة التى ارتجلها فى الأمسية الأخيرة من المهرجان .

ومع ذلك ، فقد لجأ الأستاذ العقاد إلى حسه التاريخى النسبى فى الدفاع عما زعمه البعض من أن مطران قد أسرف فى شعر المجاملات من تهانى وتعازى وزيارات وولائم . كما أراد أن يستخدم المنهج نفسه فى الدفاع عما زعمه من وجود بعض أخطاء لغوية أو ضعف تعبيرى فى شعر الخليل . ولكن قبل النظر فى هذا الاعتذار عن الشاعر كنا نود أن لو أوضح لنا السيد المقرر بعض الأخطاء المزعومة فى شعر الخليل أو تعابيره ولو بأمثلة قليلة . وذلك فى حين أن الدكتور محمد مندور قد قد أوضح ما فى شعر مطران من دقة ومعاودة وصنعة محكمة إلى حد الخفاء . وعلى أية حال فهذه الحساسية اللغوية المفرطة كانت دائماً من مستلزمات الأستاذ العقاد الذى رأيناه منذ ما يزيد على ثلث قرن يطرى دعوة الأستاذ ميخائيل نعيمة إلى التجديد ولا يتحفظ إلا فيما يختص باللغة ، حيث يعلن أنه لا يستطيع موافقة نعيمة والمهجريين عامة على ما ظنه استخفافاً منهم بسلامة الفصحى ونصاعتها . ولقد يصح أن نوافقه على هذا الرأى فيما يختص ببعض أدباء المهاجر الأمريكية ، ولكننا لا نستطيع بأية حال أن نوافقه فيما يختص بلغة الخليل وطرائق تعبيره المبتكره رغم جزالتها ونصاعة أسلوبها وصحتها . فليس فى شعر الخليل خطأ ولا ضعف يحتاج إلى الاعتذار عنه بالمرحلة التاريخية التى عاش فيها الخليل إذ يقول : فمن الحقائق التى تثبت اليوم بالمراجعـــة والاستقراء أن الخليل من أصح شعراء عصره لغة وأشدهم رعاية لقواعد المفردات والتراكيب . وأن الأخطاء اللغوية أندر فى ديوانه من أكثر الدواوين ..... أما الأسلوب فلا نكران أنه كان يقع فى الأسماع موضع الغرابة ، وقد يقع فيها أحياناً موقع النفور . ولكنا نسأل : أكان فى وسعه أن يأتى بالمعنى الجديد فى أسلوب مطروق مأنوس . أكان فى وسعه أن يسير فى الطريق أول مرة كأنه يسير فيه معبَّداً مطروقاً منذ أعوام ؟... ونقول كلا ، لم يكن ذلك فى وسعه ، وإن كان فى وسعه أن يجعل مواقع خطواته سِكةً ممهدة لمن يسلكها بعده ، وهو ما لم يوفق له فى كل ما قال .

وبعد السيد المقرر العام ألقى مقرر لجنة الشعر بالإقليم الشمالى الأستاذ شفيق جبرى قصيدة جزلة حيَّا




خليل مطران

تصوير الدكتور أحمد موسى

فيها الشاعر والعروبة كلها كما حيا ثورتنا الجديدة وقائدها جمال عبد الناصر . وبعد أن ألقى الأستاذ كامل الشناوى مختارات من شعر مطران تعاقب ممثلو الدول العربية فى إلقاء كلماتهم .

● وفى اليوم التالى ابتدأ المهرجان ببحث قيِّم للأستاذ عبد الرحمن صدقى عن خليل مطران والمسرح ، وفى رأينا أن طرافته وتخصصه قد كان من الممكن أن يشفعا لطوله ، لولا ضعف الجلد الذى يتميز به لسوء الحظ جمهورنا القاهرى . وقد أورد الأستاذ صدقى فى حديثه عدة وقائع وحقائق هامة ، على نحو ما يطالع القارئ فى بحثه المنشور فى غير هذا الموضع من المجلة .

هذا ولا بد لقارئ بحث صدقى أن يدرك أنه قد كان من أجدى الأبحاث التى ألقيت بالمهرجان وبخاصة فى المقارنة بين ترجمات مطران والترجمات السابقة لها وإظهار مدى تفوّق ترجمات الخليل .

وبعد أن ألقت الشاعرة عزيزة هارون قصيدة دقيقة عن مطران والعروبة والثورة والقومية ورائدها البطل جمال عبد الناصر . تناول الحديث الأستاذ طاهر الطناحى المعروف بقوة ذاكرته فاسترسل فى سرد عدد كبير من الذكريات والطرائف عن مطران والبارودى وبشارة تقلا وحافظ إبرهيم وغيرهم . واستغرق حديثه قرابة ساعتين . ونفد صبر عدد كبير من الحاضرين فانصرفوا ومع ذلك ألقى الأستاذ محمد طاهر الجبلاوى قصيدته على حين اعتذر الأساتذة عادل الغضبان وسليم الزركلى وكمال ناصر عن إلقاء كلماتهم أو قصائدهم . وانفضّ الحفل على ذلك .

● ثم استأنف جلساته فى اليوم التالى وهو اليوم الأخير الذى ابتدأ بتلاوة معتذرى الأمس بإلقاء كلماتهم أو قصائدهم مع متحدثى يوم الاثنين .

ومما تجدر الإشارة إليه أن عدداً كبيراً من إخواننا الشماليين قد ألقوا فى هذا المهرجان قصائد حماسية حارة مثل الأستاذ شفيق جبرى وسليم الزركلى وأنور العطار وعدنان مردم بك ومحمد الفراتى ، كما ألقى الشاعر الأردنى كمال ناصر قصيدة أخرى . وقد تميزت كل هذه القصائد بالحماسة الملتهبة بوحدتنا وقوميتنا العربية وجاوبهم شعراء الجنوب خالد الجرنوسى والعوضى الوكيل بحماسة مماثلة . ويسرنى أن أشيد بعذوبة نغمات الحرية والتحرر التى غنّاها الشاعر عدنان مردم فى قصيدته .

وكم كان بودى أن لو وجدت الآن بين يدى وأنا أكتب هذا المقال الكلمة التى ألقاها صديقنا الدكتور سامى الدهّان فى اليوم الثانى من المهرجان ، ثم كلمة صديقنا الآخر سامى الكيّالى التى ألقاها فى اليوم الثالث فى سرعة خاطفة خشية الإطالة ، مما فوّت علينا وعلى كثير من الحاضرين متابعة ما فيها من بحث جدّى وإحاطة بحياة الشاعر وفنه . وذلك لأن الوقت لم يتسع لطبع هذه الكلمات حتى كتابة هذا العرض .

وفى اليوم الأخير أيضاً تحدّث الدكتور محمد مندور ففضل أن يترك جانباً ؛ البحث الذى كتبه موثراً الارتجال ليسلم نفسه إلى سجيتها وليكسب حديثه ما أراد من وضوح وحيوية ، وقد أبرز فى حديثه عدة حقائق منها أن مطران لم يثر ولا ثارت حوله حركات نقدية مدوية تنبه الأنظار إلى تجديده كما حدث لغيره من أبناء جيله أو اللاحقين له ، بل آثر أن يجدد فى صمت وأن يترك تجديده يدعو إلى نفسه ، وإن كنا نراه يدافع فى مقدمة ديوانه الذى صدر سنة ١٩٠٨ عن منهجه الشعرى الجديد وعما اتهم به من عصرية . ونحن نلاحظ أيضاً أن هذه الظاهرة قد أدت إلى أن يتأثر به الشعراء اللاحقون مثل الدكتور «أحمد زكى أبو شادى» الذى يعلن فى مقدمة ديوانه الأول «أنداء الفجر» أنه قد تعلم الشعر على يدى مطران عندما كان يلقاه ويستمع إلى شعره فى صالون أبيه الوطنى الكبير «محمد أبو شادى» ومثل الشاعر العاطفى الكبير الدكتور إبراهيم ناجى الذى صرح فى مواضع كثيرة بأنه كان مصاباً بحمى مطرانية ، وذلك على حين فات النقاد والدارسين والشعراء المتأثرين طبعاً أن يدلونا على مواضع محددة للتجديد عند مطران .

وقد أوجز الدكتور محمد مندور هذه المواضع التجديدية فيما أدخله مطران على صورة القصيدة العربية من وحدة عضوية سهل عليه تحقيقها فى قصائده القصصية والدرامية المتضمنة موضوعاً له بدء ووسط ونهاية بحيث لا يمكن تقديم جزء منها على آخر أو بيت على بيت على حين يصعب أن تتوافر مثل هذه الوحدة

العضوية فى القصيدة الغنائية القائمة على خواطر متناثرة يسهل تقديم إحداها على الأخرى أو تأخيرها عنها .

ومن ناحية المضمون والأسلوب الشعرى أوضح الدكتور مندور أن مطران قد جدد هذا المضمون وذلك الأسلوب بجمعه بين الموضوعية والوجدان الذاتى الذى عبر عنه ، بل عن وجدان مجتمعه أيضاً من خلال موضوعات قصائده على نحو ما نراه يعبر عن استنكار وجدانه ووجدان مجتمعه للظلم والظالمين فى قصيدة « نيرون » مثلا ، كما أنه الشاعر الذى ربط بين الطبيعة والوجدان ولم يعد الوصف عنده وصفاً حسيا كما كان عند شعراء العرب القدماء بل أصبح وصفاً وجدانيا ، وكأن الطبيعة تفكر وتحس خلاله ، كما يفكر ويحس خلالها .

وأخيراً أشار الدكتور محمد مندور إلى أخلاق مطران الفنية فقال إن مطران نفسه قد أوضح هذه الأخلاق التى يجب أن يقتديها جميع الناشئين فى هامش لمقال نشره فى جريدة المقتطف سنة ١٩٣٩ قال فيه « إن شخصيته الإنسانية والفنية قد قامت على دعامتين هما المعاودة ومحاسبة النفس وأضاف الدكتور بأن هاتين الصفتين هما اللتان مكنتا مطران من أن يجيد صناعة الشعر ويجودها ويحككها حتى تخرج القصيدة من بين يديه كالدالية الذهبية الجيدة السبك .

وتناول بقية المتحدثين حياة مطران وفنه ، وكنا نود أن لو حددت موضوعات الحديث لكلٍ منهم تحديداً دقيقاً بحيث لا يكرر أحدهم الآخر ، على نحو ما حدث بالنسبة لبعضهم ؛ إذ حددت اللجنة مثلا للأستاذ عبد الرحمن صدقى موضوع « مطران والمسرح » كما حددت للدكتور جمال الدين الرمادى موضوع « العاطفة فى شعر مطران » فقصر كلٌ منهما حديثه على موضوعه وجذب إليه الأذهان .

وفى النهاية يسرنى أن أشير إلى أن الأستاذ سيد أبو المجد قد انفرد بالحديث عن مطران الإنسان بحكم اتصاله به وملازمته له زمناً طويلا مما مكّنه من أن يتحف السامعين فى اليوم الثالث بطائفة سائغة من مواقف مطران التى تشهد بمروءته وإنسانيته ولطافة روحه وصلابة ضميره ، وهى مواقف تستحق أن تنشر على عامة الجمهور كدروس أخلاقية رائعة . وهذا ما بشرنا به الأستاذ سيد أبو المجد إذ أخبرنا بأنه بصدد إعداد كتاب يتضمن كل هذه المواقف والكثير غيرها مما ضاق عنه المقام .

محمد مندور

## مسرحية : « مراتى نمرة ١١ » فى الميزان

استهلت فرقة المسرح الحر موسمها الحالى بمسرحية « مراتى نمرة ١١ » لليوزباشى أنور ملك قزمان ، أحد كتّابنا الجدد الذين كشفت عنهم هذه الفرقة المكافحة وقدمتهم إلى جمهورها لأول مرة : كنعان عاشور وأمينة الصاوى والدكتور رشاد رشدى .

وبعدُ أنور ملك قزمان أغزر كاتبى هذه الفرقة تعبيراً عن روحها ، وتمثيلا لمقدَّراتها الفنية والأدبية . فقد مثلت له من قبل مسرحيتى : « عبد السلام أفندى » و « ماهية مراتى » ولا زالت تستكبه كوميديات اجتماعية تتمشى وطابعها الذى انتهجته منذ تكوينها . ونشاطه لم يقتصر على هذه المسرحيات الثلاث ، ولكنه وضع عدة قصص قصيرة نشرها فى بعض مجلاتنا المحتجبة ، تتضح فيها البساطة وأوليات القصة البدائية : كالتمسك بالمفاجأة القصصية والموقف الدرامى الأخلاقى والصورة البيانية الشاعرة ، وترجم عن الإنجليزية بعض الأقاصيص لكتّاب من مختلف الجنسيات ، كما كتب للمناسبات القومية بعض المشاهد الدرامية مثّلتها فرق الهواة بأقاليمنا .

والملاحظ على أعمال المؤلف المسرحية أن شخصياتها قاهرية الطابع والمشكلة ، ولكنها ليست أصيلة فى العاصمة تتركز فى مزاجها روح المدينة وجرأتها ، بل تبدو فى قسماتها النفسية والحسية مسحة القرية بطيبتها وترددها وخصائصها الاجتماعية ، ويتجلى ذلك فى آلاف الأسر التى نزحت للعاصمة فى جيلنا الحاضر يمثلها الأب والجد الأول . ولكن لماذا يعبِّر المؤلف عن هذا المجتمع المهاجر بمشكلاته فى العاصمة ولا يشاكل المجتمعات (الأم) التى هى مصدر الهجرة والتى يعايشها فى مواطنها ويتمرس بعامة شئونها ؟.. قد يظن أن المؤلف يستخلص موضوعاته من البيئة التى ستمثل فيها المسرحية ... ولكن هذا مبرر وقتى لن يعفيه من التزامه بمشاكلة واقعه حيث يتنقل بين القرى والكفور والعزب الصغيرة فى دلتا مصر

وصعيدها عاملا بأقسام البوليس . وهناك يحتك بأشكال مختلفة من السلوك تمثل فى مجموعها صميم محلياتنا وبيئاتنا الإقليمية التى لم تزل خبيئاً لم يحاول الكشف عن حقائقه ومعادنه غير نفر من قصاصينا بالرغم من أن أدبنا فى مسيس الحاجة إلى التعبير عن هذه الآفاق سواء أكانت على شاطئ البحر أم بين أحضان النيل أم فى الصحراء .

وقد حاول المؤلف فى مسرحيته تلك أن يمزج الإقليمية بالعاصمة ، وكان دافعه هو غرابة الشخصية المزواج بالنسبة للقاهريين رواد المسرح . تلك الشخصية التى فرضت نفسها بمشكلتها ومكانها على المؤلف ولكنه فلت بها وحولها إلى العاصمة لتلعب دورها كله مع أنه كان من الممكن أن تعيش فى إقليميتها وتتنقل بين حناياه . ليس هذا حجراً على حرية الكاتب فى انتقاء مسرح موضوعاته ولكنها الحاجة الملحة إلى اكتشاف المجالات البكر فى مجتمعنا الإقليمى تدعو ملاصقيها من الأدباء إلى نبشها وتفنينها .

ومما يؤخذ على مسرحياته الثلاث ، أن نهاياتها لا تتفق والمشكلة المثارة داخل المسرحية من ناحية التقييم المنطقى على الأقل ، فهو يتسرب بها إلى أضيق النوافذ ، ويفتعل حيلها ولو أدى ذلك إلى تسطيحها وإلى التقليدية المكرورة ، فهو يثير مشكلة « عبد السلام أفندى » المادية والخلقية ويصل بها إلى قمة تأزمها ، ولا يكاد يبرح ذروتها بقليل حتى يجعل من ذلك كله فى النهاية حلماً ثقيلا ليتخلص من المأزق الدرامى وتنفرج العقدة اصطناعياً ، وكذلك فعل فى مسرحيته « ماهية مراتى » حين أثار مشكلة المرأة المثقفة العاملة وأحرجها وزوجها أمام الموقف المتأزم بين الشك واليقين والرواسب القديمة المتزمتة ومظاهر التطور الجديد ، ثم تخلص من ورطته ( هو ) بأن أخرج الزوجة غاضبة من منزلها ، تاركة زوجها حائراً . وهو هنا فى هذه المسرحية يفجأ المشاهد بأن يقدم للحاج عاشور ابنته لكى يحبها تمهيداً للزواج منها ثم ينكشف الأمر وتترى المصائب على أم رأسه ، فزوجة تهرب إلى أحد أقاربها الشبان بالزقازيق ، والثانية تنكشف علاقتها الغرامية بابن عمها فيطلقها ، كما يتبرأ من صبيه الملازم له لأنه كان يتستر على عشقها ، وإذا كان قد لجأ إلى هذه النهاية التركيبية المفتعلة فى نهاية المسرحية فقد كان على النقيض فى نهايتى الفصلين الأولين ولا سيما الفصل الثانى . فقد أسدلت الستار على حوار لا أزمة فيه ولا حبكة دراماتيكية تفرضها الأصول البنائية للقصة المسرحية فبدا كأنه جزء مبتور من فصل أو مشهد له ما يكمله .

ومسرحية « مراتى نمرة ١١ » تقع فى ثلاثة فصول . وتحكى قصة رجل مزواج هو الحاج عاشور تاجر البهائم بطنطا . وقد تزوج الحاج فى بدء حياته من « نفيسة » ، وبعد أن أنجبت له ولداً وبنتا هجرها وهى حبلى لأنها كانت مشغولة عن مزاجه البهيمى بشئون بيتها وأولادها ، ثم تزوج بعدها تسع نساء كان فى كل مرة يبقى فى حوزته أربعا منهن ، وإذا ما طلق إحداهن أكمل رباعيته المتوالية بامرأة جديدة ، وكانت تضطره ظروف المتاجرة إلى السفر والتردد على محال الجزارة بالقاهرة . وفى إحدى مرات حضوره تشاهده وقد أحضر زوجتين فى حين ترك الثالثة فى طنطا ، وطلق الرابعة فى القطار وتركها فى بنها لتعود وحدها . وفى القاهرة يستأجر شقة بمنزل أرمل تشتغل بالجزارة هى المعلمة « أزهار » التى تروقه فيحاول مغازلتها إلا أنها تعرض عنه . وفى شقتها يتعرف على أخيها « محسب » الذى يعمل ناظراً لإحدى المدارس الابتدائية وهو رجل عذب رغم تجاوزه الخمسين من عمره . والناظر يحب أرمل لم يرها ، وهى أم لطفل زكى يعجب به ، كما أنه يعطف على ابنتها (رسمية) التى تشتغل مدرسة ، ويقدم (محسب) الفتاة المدرسة إلى أخته لتعطى دروساً خصوصية لأولادها ، ويتعرف عليها الحاج عاشور وتتحرك غريزته العمياء فيطلب منها أن تعلم زوجتيه الأميتين ويحاول غزو قلبها بعلب الشيكولاته والملبس ، وتقص الابنة حكايتها على الأم فتأتى إليه ثم يفاجأ الحاج عاشور بأنها زوجته الأولى نفيسة ، ويصطدم بالحقيقة المرة حين يتبين أن « رسمية » لم تكن غير ابنته ، ثم يحاول استرضاءهم واستغفارهم بدموعه وتوسلاته ولكنهم يرفضون أبوته ، ويهجرونه جاثيا على الأرض يبكى كما هجرت الزوجة زوجها فى مسرحية « ماهية مراتى » .

والمشكلة الأساسية كما نرى تصلح موضوعاً لكل أنواع الكوميديا لما فيها من معارضات وعدم تجانس مع المجتمع . وقد فضل المؤلف أن ينهى كوميديته بموقف دامع ، وليس هذا بمستغرب على الكوميديا . فقد تمازجت مع عناصر المأساة وتلاشت بينهما الفواصل المصطنعة ، ولم تعد ثمة كوميديا خالصة فقط أو تراجيديا

مفجعة . بل تبودل كثير من السمات وأصبحت هناك أنواع أخرى تتركب من كلتى المادتين بنسب متفاوتة .

ولعل أهم شخصيتين فى المسرحية تتفرغ الوشائج منهما : هما : شخصية الحاج عاشور ومحسب ناظر المدرسة . وإذا كانت الشخصية الأولى قد أثارت الضحك والأسف ، فإن الشخصية الأخرى بدورها توازت معها فى ذلك . فالمؤلف نجح فى معادلته . واستطاع أن يوازن شخصية الحاج عاشور بشخصية أخرى ضدية تمثلت فى ناظر المدرسة . فهذا له فلسفته الخاصة فى فهم النساء ، كلما أكثرمنهن تنافسن فى السعى إليه باذلات أقصى ما تملكه أيديهن من متاع وعواطفهن من ترفق . على حين أن الآخر يخشى المرأة ويراها أمنية لا تنال بسهولة نظراً لما فى الحياة الزوجية من مسئوليات وأعباء أدبية ومادية . وقد عكس هذا الخوف غلبة العقدة النفسية التى أورثها إياه أبوه الذى تزوج اثنتى عشرة امرأة بلا تقدير للمسئولية وما يترتب على على معاودة الطلاق والتبديل من مشكلات نفسية واجتماعية . وأراد المؤلف أن يفتعل بهذه المقارنة صورة كاريكاتيرية ضاحكة لكنه تورط فى تحديد شخصية الناظر تحديداً سيكولوجياً مميزاً . فقد قدمه إلينا يخشى المرأة بكل ما فيها ، ويهاب المسئولية الزوجية ، ويتأمل زوجتى الحاج فى اشتهاء والتذاذ مقيد . وهذه نظرة واقعية تتفق وفلسفته العاقلة ثم نجده مرة أخرى رجلا خيالياً تستبد به العاقلة الواهمة فيعشق أرمل لم يرها من قبل ويتدله فى حبها حتى يرقص طرباً كالطفل عندما يعلم بمقدمها لتزور أخته ، ويتحمل رفضها إياه فى صبر وغفران وجلد لأنه معجب وحسب . بابنها الصغير الذكى الذى يتمنى أن يكون له أباً حانياً لرضى عاطفته الأبوية بينما كان يستطيع ذلك بعطفه على أولاد أخته الأرمل وتنشئتهم النشأة التى يتمناها إذا كان الأمر أمر تعلق بالأطفال لا أمر جنس مكبوت تحت مضاغط صدئه راشحة . أم أن المؤلف أراد بهذا فقط أن يوحى للأب بأن هذه السيدة التى سيتضح أنها كانت زوجته ما زالت سيدة عاقلة محافظة ترد أيدى خطابها فى سبيل تربية أبنائها حتى يكون ذلك وسيلة للعطف عليها ؟

الواقع أن الانكشاف الذى حدث عند مفاجأة النظارة بنفيسة زوج الحاج السابقة وأم أبنائه ومراد الناظر العاطفى كان يمكن أن يؤدى إلى مأساة كاملة رائعة لا من ناحية الأب المنحل الذى يعشق ابنته . ولكن من فجيعة الناظر فى عواطفه العذراء والصراع المحتدم بين قلبه وموقف الأب العاطف على أبنائه والمستميت فى استرداد زوجته . وكان فى الإمكان تحقيق ذلك لو أعقب المؤلف فصوله الثلاثة بفصل آخر يحقق انفعالا حزيناً مؤثراً بدلا من الوقت القصير الذى امتدت فيه الروح الكوميدى حتى آخر كلمة قالها الحاج عاشور مهما كان وضعه المؤسف . فالبيئة الأسيفة هنا ناقصة ولا تعطى انفعالاتها المطلوبة بسرعة بعد فصلين ونصف فصل من الضحك المتواصل . أما لو كان الأسف الذى يقصده هو فى كشف الأب لحقيقة الفتاة ( ابنته ) التى يرغب فى معاشرتها فان السينما المصرية قتلت هذا الموضوع تصويراً وعرضاً . طوراً مع أخ وأخته أو رجل وابنته أو امرأة وابنها أو زوجة أب وابن زوجها .

أما شخصية الحاج عاشور بطل المسرحية فلم يبرز المؤلف أبعادها النفسية بدقة حتى تتضح سلوكاتها الشاذة . وترد إلى أسباب اجتماعية وسيكولوجية معينة . إن هذا الحاج كان فى حوزته ثلاث نساء ثم رأى المعلمة « أزهار » فأعجبته فى الحال وأراد الزواج منها . ثم ظهرت فى الساعة نفسها رسمية المدرسة فعشقها وأراد التزوج منها أيضاً . ولو ظهرت امرأة أخرى لرغب فيها . فهل مزاج هذه الشخصية البهيمية هو الطمع وحب الملكية والسيطرة أم هو اشتهاء كل امرأة يقع نظره عليها ؟ إذن فتسع نساء قليلات جداً بالنسبة لهذا المزاج العجيب ولهذه السن التى ليست بالقصيرة .. أم هو رجل أعمى العاطفة جنسه فوق كل شئ ويملك عليه زمانه ومكانه أيان وحيثما كان ؟

أما زوجتاه اللتان كانتا فى صحبته فهما طبيعة واحدة

ومن ألوان وظلال واحدة متعادلة . وهذه النمطية فى إبراز علاقاتهما بالرجل جعلت سلوكها متشابهاً إلى حد كبير . وكان من الممكن أن ترسم إحداهما بغير الألوان والمساحات التى رسمت بها الأخرى حتى يكون الاختلاف موحياً وكذلك الحال بالنسبة لـ « كلوة » صبى « المعلمة » أزهار و « خشبة » صبى المعلم عاشور فكلاهما يشترك بشخصية متطابقة وسلوك واحد حتى حوارهما يكاد يكون متشابهاً من الناحية الغرضية فى الموضوع وتفسيره . ألم يكن هم كلٍّ منهما هو التوسط لسيده فى مشروع زواج ؟

كان الحوار يتابع والشخصيات تظهر وتختفى على المسرح دخولا وخروجاً لا بتأثير الحوادث وطبيعتها ، ولكن تبعاً لرغبة المؤلف فى أن يجمع بين هذه الشخصية وتلك أو تلك بهذه فمثلا : اختفاء المدرسة ( رسمية ) وقت حضور الناظر — مع أنه هو الذى أتى بها — أتاح لأزهار وأخيها تبادل ديالوج طويل ، ثم ظلت مختفية حتى وصل الحاج عاشور فبرزت له ليقع فى غرامها . فالتخلص هنا من الشخصية لا يتمشى مع الطبيعة والمنطق السليم ، وكذلك الحال بالنسبة للزوجتين والمعلمة والصبيين فكان كلٌّ منهم كالشاهد الذى يستجوبه القاضى ثم يصرفه ليأتى بغيره . ثم نتساءل : لماذا لم تحاول « نفيسة » طوال فترة انفصالها الاتصال بزوجها أو تحاول الأولاد التعرف على أبيهم وهم معوزون فقراء وهو ثرى مبطن ؟ ثم لماذا لا يتذكر الحاج عاشور زوجته « نفيسة » إلا قرب مقدمها ؟ أم أن قلب (المؤمن) دليله ؟

وتناثرت بالمسرحية غمزات لفظية متبجحة كانت تثير ضحكاً ولكنها لم تكن تصنع تأثيراً درامياً يذكر .

وحاول المخرج ( عبد المنعم مدبولى ) فى هذه المسرحية أن يبرز الطاقات الضاحكة ويعنى بأمرها وتشكيلها ، وتفادى — فى ذلك — الإسراف فى تجسيم الكاريكاتير وتهاويله وكان عليه أن يراعى لهجة هؤلاء القادمين من طنطا وبخاصة زوجة الحاج عاشور ( فواكه ) الفلاحة القح التى كانت تتحدث لهجة قاهرية لا تفترق عن لغة أهل مصر الجديدة أو مصر القديمة ، كما فات المخرج كثير من المواقف التى يعوزها تنسيق الحركة المسرحية وربطها بطوابق التأثير الذى يفرضه الموقف وطبيعة الشخصية ، فمثلا : فى الفصل الأول أجلس أزهار على أريكة صغيرة بركن منزو جانب باب المطبخ مدة طويلة وترك لصبيها ( كلوه ) بقية المسرح الطويل ليذهب فيه ويجىء على حين كانت الشخصية الرئيسية فى الموقف هى : المعلمة ، ومن الأوفق أن تهيمن بشخصيتها وقوة تعبيرها على مركز المساحة الكبيرة حتى لا تكون خافتة الأثر بانزوائها الطويل على هامش المسرح .

أما من ناحية الديكور فقد روعى فيه ( المغالاة ) فى البساطة حتى لو عجز ذلك فى التعبير عن البيئة ومعنوياتها التى توحى بمكانها ووسطها الاجتماعى . فكانت الصالة فى الفصلين الثانى والثالث عبارة عن حجرة جلوس كان من الممكن الاستعاضة عنها بأريكات بلدية أو أو كراس عادية . والملاحظ أن الشقة السفلى التى سكنها الحاج عاشور كانت تختلف فى هندستها المعمارية عن الشقة العلوية الخاصة بالمعلمة التى ظهرت فى الفصل الأول وكأن تصميم الشقة السفلى تدبير ملفق مقصود حتى تبدو غرفها كغرف اللوكاندات أو المدارس فتظهر الأرقام بوضوح لترضى رغبة المخرج فى إبرازها ، وكانت شقته بلا باب وكأن المخرج يوحى بذلك بأنها مكان عام يدخله من يشاء عندما يأتى دوره ، مثلما كانت الزوجتان تختبئان وتظهران حسب مقدار الحاجة إلى حوارهما . وكان تناول الممثلين للحوار من بعضهم فى بدء المسرحية تناولا بطيئاً ومفككاً وموزعاً توزيعاً آلياً حتى قبيل دخول الحاج عاشور . غير أنه من الواجب أن يهنأ الممثل عبد الحفيظ التطاوى على دوره . أما أزهار ( فوزية إبراهيم ) فكانت تشبُّ على أطراف قدميها لتطول الدور لأنه لا ينسجم مع تكوينها الجسمانى وإن كانت تجاهد بصوتها وحركاتها لتحقق صورة المعلمة الجزارة .

إبراهيم حمادة

## التراث العربى

هذا التراث العربى الخالد على الزمن ، الذى تحدَّى الأحداث ، وبقى لنا ثروة لا تقدَّر ، وذخيرة لا تنفد من المفاخر والأمجاد ؛ جديرٌ بما يلقى الآن من المحققين من جهد واحتفال ، ومن الناشرين من عناية وإقبال ، ومن الدولة من رعاية نأمل أن تضطَّرد وتزيد ؛ فليس التحقيق أمراً هيِّناً كما يتطرق إلى فهم بعض الناس لأنه لا يقف عند حد تحقيق نص ، وإن وقف عند هذا الحد فهو أمرٌ أصعب وأشقُّ من كثير من الكتب التى يؤلفها بعض الناس كذلك . ولكن التحقيق إحياء وبعثٌ فيهما الكدُّ والخلْق . وفيهما النشر الذى يضيف بالتحقيق العلمى إلى الأصل ما يزيده وضوحاً ، وما يكمل نقصه فى الهوامش والتعليقات التى يجب ألا يُغفل أمرها فيما يُنشر من كتب التراث ، وأن يحسب لهذه التعليقات ألف حساب عند التحقيق ، وأن ينظر إليها فى الجوائز كعمل ذاتى يجب تقديره كما يقدَّر الكتاب المؤلَّف .

هذا التراث العربى هو نتاج عقول جبارة صنعته فى ضوء خافت ، سكب أصحابها فى ظلمات القرون الماضية من أعينهم أجمل بريقها ، ومن أرواحهم أزكى عصاراتها ، ومن حياتهم أثمن أيامها ؛ على القراطيس ليبعثوا النور لأجيال وأجيال ، وليكشفوا لها الحقائق ويرشدوها إلى ينابيع الخير والحق والجمال ، وليتركوا لها ما ترفل فيه وما تزهو من مجد ضافٍ وخلود على الزمان .

هذا التراث العربى من أدب وفلسفة وعلم وتاريخ ، لقى فى القرن الماضى والثلث الأخير من القرن الذى سبقه من رعاية المستشرقين واحتفائهم ما كفل لعدد كبير منه الخروج من محابسه فى جهد غير هيِّن من التحقيق العلمى . ثم بدأت بعض دور النشر عندنا فى طبع كتب منها طبعات غير محققة ؛ لأن التحقيق العلمى لم يكن هدف المحقق والناشر .

ولكن فى السنوات الأخيرة شعر فريق من المثقفين بالواجب الملقَى على عاتقهم أمام هذا التراث الذى خلَّفه الأسلاف أمانة فى عنق الأجيال المتعاقبة جيلا بعد جيل ، وآمنوا بأنهم أجدر على فهم النصوص من غيرهم ، وأنهم أحقُّ الناس ببعث هذا التراث وإحيائه . فنهضوا بالأمر غير وانين ، وضحوا فى هذا السبيل بوقتهم غير باخلين ، ونهضت إلى جانبهم دور نشر عرفت لمثل هذه الكتب فضلها ، وقدرت الواجب نحوها فلم تتوانَ هى كذلك عن نشرها ، ولم تضنَّ بشىء فى سبيل إظهارها بالمظهر الكريم .

وإنا إذ نسجل هنا أثر كل دار فى هذا المضمار فى الإقليم الجنوبى من الجمهورية العربية نرجو أن تتاح لنا الفرصة إلى حصر نشاط هذه الحركة فى الإقليم الشمالى وفى كل قطر عربى ، وأن يتهيأ لنا ذلك قريباً .

٭٭٭

● ونذكر هنا بالتقدير جهد دار الكتب ، فقد كانت — ونرجو أن تظل — حريصة على أن تظفر كتب التراث القديم التى أخرجتها بأكبر عناية من التحقيق والتدقيق والظهور فى أجمل مظهر فنىّ . فقد عكف على ذلك فريقٌ من رجالها ، وفريقٌ من العلماء عهدت إليهم بتحقيق بعض الكتب كانوا نُسَّاك علم ، فأخرجوا طائفة من الكتب تعتزُّ بها المكتبة العربية : كالأغانى للأصفهانى و « صبح الأعشى » للقلقشندى ، و « النجوم الزاهرة » لابن تغرى بردى ، و « عيون الأخبار » لابن قتيبة ، و « التاج » للجاحظ ، و « نهاية الأرب » للنويرى ، و « الجامع لأحكام القرآن » للقرطبى ، و « الخصائص » لابن جنِّى ، و « معانى القرآن » للفرَّاء ، و « إنباه الرواة على أنباء النحاة » للقفطى ، و « المنهل الصافى » لابن تغرى بردى ، و « الطراز » للعلوى اليمنى ؛ و « مسالك الأبصار » للعمرى و « أنساب الخيل » و « الأصنام » للكلبى ، وبعض دواوين الشعر .

٭٭٭

● وقامت إدارة إحياء التراث بوزارة التربية والتعليم

قبل أن تُضَمّ إلى وزارة الثقافة والإرشاد القومى بإخراج طائفة من الكتب مثل : « المقتضب من كتاب تحفة القادم » لابن الأبّار من اختيار أبى إسحاق البلّفيقى . و « المطرب من أشعار المغرب » لابن دحية . و « الأيام والليالى والشهور » للفرّاء . و « سيرة الحبشة » للحيمى . و « الانتصار ممن عدل عن الاستبصار » للبطليوسى . وديوان أسامة بن منقذ . وديوان المعتمد بن عبّاد . و « رفع الإصر عن قضاة مصر » لابن حجر . وكذلك كتاب « تعريف القدماء بأبى العلاء » والقسم الأول من آثار أبى العلاء ويشمل شروح سقط الزند . كما نشرت لابن جنّى كتابىْ « المنصف » و « سر صناعة الإعراب » وأجزاء من كتاب « الشفاء » لابن سينا .

ثم تابعت نشاطها بعد انضمامها إلى وزارة الثقافة . فنشرت الجزء الأول من ديوان « لزوم ما لا يلزم » لأبى العلاء المعرّى . واختصار القِدْح المعلّى فى التاريخ المحلّى » لابن سعيد المغربى . وستنشر « إعراب القرآن » للزجّاج . وتشرف على إخراج طائفة من الكتب يقوم بتحقيقها فريق من الأساتذة الأفاضل .

* * *

● وكانت كلية الآداب بجامعة القاهرة قد أسهمت منذ سنوات بنصيب من تحقيق بعض الكتب ، فأخرجت « نقد النثر » لقدامه بن جعفر . وأقساماً من كتاب « الذخيرة » لابن بسّام . وقسما من كتاب « المُغرب فى حُلَى المَغرب » لابن سعيد المغربى . ثم وقفت نشاطها مع الأسف .

ولكن مما يثلج الصدور أن تفكر الإدارة الثقافية بوزارة الثقافة فى وصل ما انقطع . وتكل إلى بعض الأساتذة النهوض بإتمام هذا العمل .

* * *

● ولم تتوانَ جامعة الدول العربية عن أداء هذا الواجب ، فنهض معهد المخطوطات بها للعمل على نشر طائفة من الكتب . مثل : « سِيَر أعلام النبلاء » للذهبى . و « المحكم والمحيط الأعظم فى اللغة » لابن سِيدَه . و « شرح كتاب السِّيَر الكبير » للسرخسى .

* * *

أما دور النشر فقد كانت حريصة كل الحرص على أن تخطو بالكتاب المحقق خطوات واسعة فبذلت كل ما تستطيع من عناية فى الإخراج . وأفسحت صدورها لنشر هذه الكتب محققة تحقيقاً علميًّا دقيقاً . مفهرسة على أوسع نطاق من الفهارس التى تفتح مغاليق هذه الكتب . وترشد الباحث فيها إلى ضالّته من أيسر طريق .

● فهذه « دار المعارف » قد أخرجت عدداً ضخماً من كتب التراث فى المجموعة التى أسمتها « ذخائر العرب » . وهى : « مجالس ثعلب » لأحمد بن يحيى . و « جمهرة أنساب العرب » لابن حزم . و « إصلاح المنطق » لابن السكّيت . و « رسالة الغفران » لأبى العلاء المعرى . و « ديوان أبى تمام » بشرح التبريزى . و « حلية الفرسان وشعار الشجعان » لابن هذيل الأندلسى و « طبقات فحول الشعراء » لابن سلاّم . و « حىّ بن يقظان » لابن سينا وابن طفيل والسهروردى . وكتاب « الورقة » لابن الجرّاح . و « المُغرب فى حلى المَغرب » . و « الغصون اليانعة فى محاسن شعراء المائة السابعة » لابن سعيد المغربى . و « تهافت الفلاسفة » للغزالى . و « ثلاث رسائل فى إعجاز القرآن » للرمانى والخطابى والجرجانى » . و « الإحاطة فى أخبار غرناطة » لابن الخطيب . و « مذكرات الأمير عبد الله الصنهاجى » . و « سير أعلام النبلاء » للذهبى . و « طبقات الشعراء » لابن المعتز . و « شجر الدُّر » لأبى الطيب اللغوى . و « الإشارات والتنبيهات » لابن سينا . و « البخلاء » للجاحظ و « ديوان امرئ القيس » . و « شرح ديوان صريع الغوانى » . و « التحف والهدايا » للخالديين .

وستنشر فى هذه المجموعة قريباً : « ديوان البحترى » .

و « الموازنة بين أبي تمام والبحترى » . و « أنساب الأشراف » للبلاذرى . وغير ذلك .

وفى مجموعة أخرى اسمها « تراث الإسلام » نشرت : « تفسير الطبرى » . و « جوامع السيرة » لابن حزم . كما نشرت « صحيح ابن حبّان » لعلاء الدين الفارسى . وخمسة عشر جزءاً من « المسند » لابن حنبل .

° ° °

● أما « دار إحياء الكتب العربية » ( عيسى البابى الحلبى وشركاه ) . وكانت من أقدم دور النشر التى حفلت منذ منتصف القرن الماضى بنشر طائفة من خزائن المكتبة العربية . فقد عرفت لهذا التراث حقه فلم تقصر فى عهدها الحديث عن واجب أدّته فى أول عهدها . فنشرت لابن قتيبة « الشعر والشعراء » . و « تفسير غريب القرآن » . و « تأويل مشكل القرآن » . ثم « تلخيص البيان فى مجازات القرآن » للشريف المرتضى . و « البرهان فى علوم القرآن » للزركشى . و « أحكام القرآن » لابن العربى المالكى . و « تفسير ابن كثير » . و « إحياء علوم الدين » للغزالى . و « معجم مقاييس اللغة » لابن فارس . و « المزهر فى علوم اللغة » للسيوطى . و « شرح نهج البلاغة » لابن أبى الحديد . و « زهر الآداب » و « جمع الجواهر » للحصرى . و « الوساطة بين المتنبى وخصومه » للجرجانى . و « الصناعتين » للعسكرى . و « أمالى المرتضى » . و « ديوان الشريف العقيلى » . و « ديوان الشريف المرتضى » . و « تحفة الأمراء فى تاريخ الوزراء » للصابى . و « مقاتل الطالبيين » لأبى الفرج الأصفهانى . و « مراصد الاطلاع فى أسماء الأمكنة البقاع » لابن عبد الحق . و « الفائق فى غريب الحديث » للزمخشرى . و « محاسن التأويل » للقاسمى . و « لطائف المعارف » للثعالبى .

هذا ؛ إلى طائفة كبيرة من كتب المذاهب وشروحها وكتب النحو .

° ° °

● ونشرت « لجنة التأليف والترجمة والنشر » عدداً من الكتب مثل : « السلوك » للمقريزى . و « العقد الفريد » لابن عبد ربه . و « أخبار أبى تمام » للصُّولى . و « الإمتاع والمؤانسة » . و « الهوامل والشوامل » . و « البصائر والذخائر » للتوحيدى . و « الأشباه والنظائر » للخالديين . و « البيان والتبيين » للجاحظ . و « شرح ديوان الحماسة » للمرزوقى . و « معجم ما استعجم » للبكرى . و « أزهار الرياض فى أخبار عيّاض » للمقّرى . و « سمط اللآلى » للبكرى . وكتاب « الطرائف الأدبية » وهو مجموعة من المخطوطات ضُمّت فى هذا الكتاب و « ديوان ابن دريد » . و « المختار من شعر بشّار » . و « ديوان بشّار بن بُرْد » .

● وقامت مكتبة مصطفى الحلبى وأولاده بنشر « كتاب الوزراء والكتّاب » للجهشيارى . و « الحيوان » و « القول فى البغال » للجاحظ . و « المنصف » لابن جنى . و « ديوان عبيد بن الأبرص » و « المثل السائر » لابن الأثير . وطائفة كبيرة من كتب المذاهب وشروحها .

° ° °

● وأسهمت « دار نهضة مصر للطباعة والنشر » بنصيب أيضاً فى هذا الباب فنشرت : « الاستيعاب فى معرفة الأصحاب » لابن عبد البرّ فى أربعة أجزاء . وكذلك « الكامل » للمبرِّد . ونشرت الجزء الأول من « المثل السائر » و « ديوان ابن زيدون ورسائله » . و « بديع القرآن » لابن أبى الأصبع . و « مراتب النحويين » لأبى الطيب اللغوى .

° ° °

● أما « دار الفكر العربى » فقد أخرجت : « اتعاظ الحنفا بأخبار الأئمة الفاطميين الخلفا » للمقريزى . و « سيرة السلطان جلال الدين منكُبِرتى » لمحمد بن أحمد النسوى . و « سيرة الأستاذ جوذر » . وكتاب « الهمة فى آداب اتباع الأئمة » . و « إحصاء العلوم للفارابى » .

و « السجلات المستنصرية » و « المجالس المستنصرية » ، و « رسائل الكندى الفلسفية » . و « رسائل الصاحب ابن عبّاد » ، و « الرد على النحاة » لابن مضاء القرطبى ، و « سرقات أبى نواس » لمهلهل بن يموت . و « رسالة لأبى العــلاء المعرى » فى التعزية . ومجموعة « نوادر المخطوطات » .

● ونشرت مكتبة النهضة المصرية كتاب : « فتوح البلدان » للبلاذرى . و « وفيات الأعيان » لابن خلكان ، و « فوات الوفيات » لابن شاكر الكتبى ، و « مقالات الإسلاميين » للأشعرى .

● ونشرت « المكتبة التجارية » : تاريخ الطبرى ، و « أخبار القضاة » لوكيع . و « عيار الشعر » لابن طباطبا . و « المعجب » للمراكشى . و « تاريخ الخلفاء » للسيوطى .

● أما مكتبة « الأنجلو المصرية » فقد نشرت كتاب « الاستدراك فى الرد على رسالة ابن الدهان المسماة بالمآخذ الكندية من المعانى الطائية » لابن الأثير وكتاب « المُداخَل فى اللغة » لأبى عمر المطرِّز .

● ونشرت « دار العروبة » : « شواهد التوضيح والتصحيح » لمشكلات الجامع الصحيح لابن مالك . و « الإيضاح فى علل النحو » لأبى القاسم الزجّاجى . و « ديوان ابن الدُّمَينة » .

● وأسهمت « مطبعة مصر » بنصيبها فى هذا الباب فنشرت : ديوان أبى نواس ، كما نشرت القسم الأول من كتاب « تجريد الأغانى » لابن واصل فى ثلاثة أجزاء ، وتتابع نشر القسم الثانى الذى ظهر منه الجزء الأول ، وقد أوشك الجزء الثانى منه أن يصدر .

● أما « الشركة العربية للطباعة والنشر » فقد اتجهت نحو هذا السبيل ، فنشرت كتاب « نهاية الأرب » للقلقشندى ، وتعمل الآن على إخراج المكتبة الجغرافية ، ويوشك أن يظهر منها كتاب « المسالك والممالك » لابن خرداذبه . و « كتاب البلدان » لابن الفقيه .

● ونشرت « مكتبة الخانجى » كتاب « الاشتقاق » لابن دريد .

° ° °

هذا سردٌ سريع للجهود التى بذلت فى سبيل إحياء التراث العربى الخالد ودَور كل هيئة وكل دار نشر ، وجهدها فى هذا الواجب المقدس .

ولا نقول إنه إحصاء شامل ، فقد يكون هناك من الكتب ما ندَّ ذكره عن خاطرنا ، نرجو أن ننوِّه به فى فرصة أخـــرى إذا نُبِّهنا إلى ذلك .

ونرجو أن نعود إلى التوسع فى الكتابة عن هذه الآثار .

## العدوان الغادر

### كتاب بالعربية يؤرخ له

فى هذه الأيام التى نستعيد فيها فى ألم وسخط ذكرى العدوان الغادر والمؤامرة الدنيئة التى بيّتها الاستعمار البغيض لوطننا الحبيب ، ونستعيد فيها فى فخر وتمجيد تلك البطولة النادرة التى استطاعت أن تقف أمام البغى فتردّه ، وأمام الباطل فتصدّه ، وفى وجه الجحافل الجرّارة بحديدها ونيرانها فتقهرها بعزمها وثباتها وتكتّلها ووحدتها وإيمانها الذى أصبح مضرب المثَل ، فإذا هذه القُوَى تنسحب وهى تجرّ أذيال الخيبة وعلى جبينها خزىٌ وعارٌ سجّلها التاريخ فى سخرية وازدراء .

فى هذه الأيام التى نستعيد فيها كل ذلك بعد مضىّ ثلاث سنوات من انتصار الحق وهزيمة الباطل ، يطلع علينا المؤرخ العربى الكبير الأستاذ أمين سعيد — الذى عكف مدى ربع قرن من الزمان على التأريخ للقومية العربية يسجِّل أحداثها وتطوراتها — بكتاب هو فى الحق كتاب الساعة . وهو حلقة من تلك السلسلة التاريخية التى يصدرها عن تاريخ العــرب السياسى

الحديث ، وتنشرها له دار إحياء الكتب العربية (عيسى البابى الحلبى وشركاه) لتكون موسوعة تاريخية ضخمة تتألف من ثلاثة وعشرين مجلداً ، يؤلف كل مجلد منها وحدة مستقلة بذاتها .

والكتاب الذى صدر فى هذه المناسبة وعنوانه «العدوان : ٢٩ أكتوبر سنة ١٩٥٦ — أول فبراير سنة ١٩٥٨» ، كتبه مؤلفه ببصر المؤرخ واستقصائه ، وبروح العربى المؤمن وإبائه ، يسجل فيه أكبر مهزلة حربية قامت بها دول ثلاث بعد أن توالت عليها الهزائم فى ميدان السياسة . فأرادت أن تحوّل الحرب الاقتصادية أو الحرب الباردة التى كانت تعلنها علينا إلى حرب ساخنة يدفعون فيها بكل مستحدث من آلات الدمار على شعب مؤمن برسالته فى الحياة الهانئة فى سلام ، لاعدوان منه على جار ، ولا مطمع له فى استعمار أو استئثار ، ولكنه يريد أن يردّ حقًّا مسلوباً منه ، ويزيح عن صدره كابوساً من الذل والعبودية . وشاءت إرادة الله وإرادة الشعب الأبى إلا أن ينتصر الخير والإيمان على الشر والطغيان فوقف الشعب وقفة رجل واحد لا يرهبه نار وحديد ، ولا يصدّه وعدٌ ووعيد ، ولا يثنيه عن غايته فى سبيل الحرية أو الموت الكريم شىء مما ظن المستعمر ، وشهد العالم فى دهشة وعجب كيف يقف الحق فى وجه الباطل فيمحقه ، وكيف يثبت إيمان الشعوب بحريّتها فى وجه طمع المستعمر فيسحقه .

هذا التاريخ القريب وأحداثه التى تفوق الخيال سجّله هذا الكتاب الذى أصدره مؤرخ القومية العربية ، ويتبعه بعد أيام بكتاب آخر يسجّل قيام الجمهورية العربية المتحدة منذ تآلف إقليماها فى وحدة قوية فى مطلع شهر فبراير سنة ١٩٥٨ ، ويذكر جهادها وجهودها فى خدمة الأمة العربية ، ويسجّل ما حققته فى هذا الميدان الواسع بإسهاب وتفصيل . وهو وكتاب «العدوان» يعتبران كتابىْ الساعة اللذين يجب على كل عربى أن يقرأهما معتزًّا فخوراً .

## فى سبيل الحرية

وفى هذه الذكرى التى نتحدث فيها جميعاً عن انتصاراتنا وتحدّثنا فى الشهر الماضى عن انتصار لنا قديم فى معركة رشيد سنة ١٨٠٧ يجيز المجلس الأعلى للفنون والآداب والعلوم الاجتماعية القصتين اللتين فازتا فى مسابقة أعلن عنها المجلس ليكمل بها الكتّاب القصة التى بدأها السيد الرئيس جمال عبد الناصر وهو طالب بالمدارس الثانوية عن معركة رشيد . وقد قامت الشركة العربية للطباعة والنشر بطبع القصة التى كتبها الأستاذ عبد الرحيم عجاج وفازت بالجائزة الأولى فى سلسلة الكتاب الفضى التى نصدرها .

## الثقافة فى جامعة الدول العربية

● انتهت الإدارة الثقافية بجامعة الدول العربية من ترجمة مسرحيات شكسبير التى عهدت بهذه الترجمة ومراجعتها إلى طائفة من الأساتذة الأفاضل . وقد بلغ عدد ما ترجم منها ثلاثاً وثلاثين مسرحية نشرت منها مسرحيات : هنرى السادس ، تيتوس أندرونيكوس ، كوميديا الأخطاء ، رتشارد الثالث .

وستنشر باقى المسرحيات تباعاً .

● ثم يممت تلك الإدارة وجهها شطر آثار جوته للعمل على ترجمتها . واتصلت بمعهد جوته فى ألمانيا ليسهم فى هذا المشروع الثقافى الضخم .

وكذلك تفكر فى ترجمة آثار راسين .

● أما كتاب «تاريخ الآداب العربية» الذى ألّفه المستشرق الألمانى الكبير الدكتور كارل بروكلمن . فقد قام بترجمته بتكليف من تلك الإدارة الدكتور عبد الحليم النجار . وسيظهر فى ثلاثة أجزاء ، أوشك الجزء الأول منها على الصدور .

ويعتبر هذا الكتاب مرجعاً له قيمته فى الأوساط

العلمية ، فهو إلى جانب الدراسات التى كتبها الدكتور بروكلمن عن رجال الفكر العربى القدامى والمحدثين . يعد إحصاء شاملا لبعض ما فى خزائن دور الكتب فى العالم من مخطوطات التراث العربى وما يتصل بالثقافة الإسلامية .

● كذلك انتهت الإدارة الثقافية من طبع الجزء الثانى من كتاب « تاريخ الفكر الأوروبى فى القرن الثامن عشر » تأليف بول هازار . وقد قام بترجمته الدكتور محمد غلاب .

## القصص الهندى

يقول الأستاذ العقاد إن القصة الصغيرة كما يكتبها الغربيون اليوم تدور على غرض أو غرضين لا يستوعبان أحوال الأمة فى جملتها ، فهى فى الغالب صورة خاطفة لحالة عارضة أو تخطيط سريع لملامح وجه عابر بين الوجوه الكثيرة ، والقصة التى تدور على غرض من هذين الغرضين تتشابه فى البلاد المختلفة ، ولا تبلغ مبلغها من الدلالة الوافية على الأمة التى تكتب فيها إلا إذا اجتمع منها عشرات ومئات فى حيز واحد ، ففى هذه الحالة تتعدد الملامح وتتكاثر الوجوه حتى تحيط بأحوال الأمة فى جملتها .

يقول الأستاذ العقاد هذا . وهو يقدم لمجموعة من الأقاصيص الهندية نقلها إلى العربية الأستاذ خليل جرجس خليل ، ونشرتها مؤسسة كامل مهدى للطبع والنشر . ويرى الأستاذ العقاد أنه يندر أن تعرف أمة عظيمة من عشرين قصة صغيرة كما تعرف الهند من هذه القصص العشرين .

## رحلة بيرد إلى القطب الجنوبى

تعد رحلة ريتشارد بيرد إلى القطب الجنوبى من أعظم المخاطرات التى قام بها العلماء فى القرن العشرين . وقد كتب بيرد قصة مغامراته . وأوضح عياصر فلسفته فى الحياة التى تابع فيها فلسفة « ثورو » القائمة على أن الإنسان يستطيع أن يحيا وحيداً مستغنياً بنفسه عن جميع البشر ، ومن أجل إيمانه بهذه الفلسفة جعل ريتشارد بيرد عنوان كتابه « وحيداً فى القطب الجنوبى » .

وقد عهدت مؤسسة فرانكلين ترجمة هذا الكتاب إلى الأستاذ محمد مصطفى هدارة ، وسيصدر هذا الكتاب قريباً .



